SCRITTI

DI

STORIA LETTERARIA E POLITICA

IV

BENEDETTO CROCE

LA LETTERATURA DELLA NUOVA ITALIA

SAGGI CRITICI

VOLUME SECONDO

142622
18/5/14

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1914

XXIV

ANTICARDUCCIANISMO POSTUMO.

Alla poesia del Carducci non mancarono, quando cominciò a venire in fama, molti e diversi avversarî. E senza parlare di coloro, che contrastavano questo o quel pensiero dell'autore e censuravano questa o quella delle sue opere (e ai quali il Carducci stesso rispose, fors'anche con troppo ardore e non sempre con provata necessità, nelle sue « confessioni e battaglie »), gli avversarî, che si potrebbero dire sistematici, furono di due sorta: gli uni più propriamente letterarî, che rifiutavano quella poesia perchè oscura e artifiziosa, perchè troppo sbrigliata e non rifuggente da trivialità, perchè si ostinava a rinserrarsi nello schema metrico insueto delle odi barbare; gli altri, spiriti religiosi o politici, che aborrivano nel Carducci il cantore di Satana, il propugnatore dell'ideale repubblicano, l'insultatore del partito che aveva dato compimento all'unità e condotto l'Italia a Roma. Qualche volta, le due diverse opposizioni si congiungevano negli stessi uomini; e la *Civiltà cattolica*, per es., condannava il Carducci in nome così della pietà religiosa come della buona forma italiana; Vittorio Imbriani aspramente biasimava tutt'insieme il professore che insidiava le istituzioni e chiamava « tiranno lascivo » Vittorio Emmanuele II, e il retore, che, a

suo dire, in zoppe strofe imbarbariva la lingua italiana e faceva sdrucciolo il parossitono « adamantino »; Ruggero Bonghi negava mente di politico e cuore di poeta a chi aveva rimato lo *Ça ira*. Ma c'erano altri che, repubblicani, non sapevano acconciarsi alla forma classicizzante e dotta del repubblicano Carducci, e rimpiangevano il suo trapasso dagli *Giambi ed epodi* alle *Rime nuove* e, segnatamente, alle *Odi barbare*; — o che, non repubblicani, ma pure ammiratori delle virtù artistiche di lui, lamentavano che egli avesse assai conferito a dar falso indirizzo al sentimento politico italiano, e con lui si vennero in qualche modo conciliando solo dopo l'*Ode alla Regina* e fecero la pace completa dopo il *Piemonte*.

Questa opposizione, così letteraria come politica, andò via via scemando dal 1880 in poi; e presto ne scomparve fin l'ultima traccia osservabile. Seguirono gli anni, nei quali il Carducci potè dire di avere fermato il piede sul termine raggiunto combattendo, e di sentirsi, oramai, squittire intorno i « pappagalli lusingatori »: gli anni della reputazione assodata, gli anni della gloria anticipata.

Pure, allo scoramento dei nemici e dei rivali, che non più osavano indire battaglia, e all'universale riconoscimento di quella fama (diventato, persino, riconoscimento ufficiale), è da dubitare che rispondesse allora un vero, vivo e profondo affetto per la poesia carducciana. Perchè, in quegli anni per l'appunto, s'iniziava e svolgeva il movimento dannunziano, avverso nella sua intima tendenza e antipatico all'opera del Carducci. Avverso, cioè, non solo dell'avversione che ogni nuova arte prova e deve provare verso quella che immediatamente la precede, poichè la morte dell'una è vita dell'altra; ma avverso in un significato più specifico: in quanto tra l'ideale etico carducciano e quello dannunziano era repugnanza. Patria, giustizia, libertà, suonavano parole antiquate o troppo semplici ai raffinati spiriti dannunzieggianti; le austere virtù, che il Carducci esaltava, svegliavano il sorriso sulle

labbra di coloro che avevano appreso la ricchezza della voluttà e l'infinito delle sue complicazioni; la storia d'Italia e del Mondo era, per essi, roba da eruditi, o, tutt'al più, ripostiglio da antiquarî in cui si pescavano, qualche volta, strani vecchi oggetti, buoni a stimolare voluttà nuove; la serena Ellade del Carducci, di provenienza foscoliana e goethiana, non era l'Ellade verso cui cupidamente guardavano i nuovi estetizzanti: l'Ellade neurastenica, iperbolica, trucemente barbarica, micenea più che fidiaca, veduta attraverso i fratricidî, i matricidî e gli incesti. Del Carducci si parlava, tutt'al più, come di un artista che aveva fatto il suo tempo, e di un brav'uomo, alquanto ingenuo e provinciale, pronto all'accensione e al furore per cose che destano l'entusiasmo della borghesia o del volgo. Si parlava, benchè non se ne scrivesse; e appena qualche accenno di questa freddezza, che diventava talvolta irrisione, dei dannunziani verso il Carducci, balenò qua e là. Ma, anche ora, i superstiti e variamente camuffati dannunziani, le così dette anime fervide, spasimanti per la Bellezza e inneggianti alla Vita, si riconoscono dalla repugnanza e dal fastidio che manifestano pel Carducci: repugnanza di stomachi infermi pei cibi onde si nutrono gli organismi sani; fastidio dei sub-uomini, i quali sopportano, sì, l'immagine, in realtà non troppo differente dalla propria del cosiddetto superuomo, ma non quella, pura e semplice, dell'uomo.

Alla susurrante ostilità di codesti nuovi letterati e critici si aggiunse, anch'essa dal più al meno infrenata e latente, quella dei neocattolici e mistici: affatto diversa dalla primitiva opposizione dei cattolici tradizionalisti, perchè non nasceva tanto dall'offesa coscienza religiosa, quanto dall'evidente ostacolo che il loro imbroglio sentimentale trovava nella nettissima concezione razionalistica e umanistica del Carducci. Fintanto che questa dominava negli animi italiani, era impossibile che i conati del neocattolicismo e del misticismo vi facessero presa. Il Carducci era, pei mistici

e neocattolici, uno spirito inferiore, rozzo, povero, chiuso ai rapimenti e insensibile alle finezze religiose: su per giù, insomma, quale appariva ai dannunziani. Perchè il legame tra neocattolicesimo e dannunzianesimo è stato assai più stretto che non paia; e, se non può dirsi che l'uno derivi dall'altro, l'uno e l'altro provengono di certo da un medesimo disorientamento e depauperamento intellettuale ed etico.

Una critica vera e propria dell'opera poetica del Carducci non fu tentata, tuttavia, nè dagli uni nè dagli altri. I motivi dell'opposizione dannunziano-mistica non erano puramente artistici, o, almeno, questi non preponderavano; quantunque parecchi appunti artistici, talvolta giusti e tal'altra giustificabili, e cioè degni di discussione, fossero mossi, e taluni difetti della poesia carducciana non isfuggissero a quei poco benevoli osservatori. Anzi, a dir vero, studî critici non si ebbero allora nemmeno da parte dei carducciani; non potendosi considerare tali gli affettuosi scritti degli amici intorno all'amico e dei discepoli intorno al maestro, o gli annunzî giornalistici delle nuove odi, che il Carducci veniva componendo.

Due soli, per quel che io so e ricordo, ardirono, circa quel tempo, di mettersi a fronte a fronte di tutta l'opera del Carducci e determinarne criticamente il valore. Il primo fu l'Oriani, il quale nel libro sulla *Lotta politica in Italia* (1892) volle, con intenti di storico oggettivo, dar giudizio intorno al Carducci, e lo definì « troppo classico per potere mai diventare popolare, e non abbastanza originale per essere il poeta del popolo ». E chiarendo meglio il suo pensiero: « Come la rivoluzione italiana, il Carducci fu troppo composito e non abbastanza democratico per essere originale: le passioni gli bruciarono più la testa che il cuore: la dottrina, perfezionandogli l'ingegno, glielo restrinse; fu classico, aristocratico e borghese, mai veramente nè popolano nè popolare ». Ciò che il Carducci aveva voluto raggiungere era

fallito. « L'Italia aspetta ancora il poeta che, come Hugo ed Heine, le riveli l'epopea rivoluzionaria e la decadenza del papato nell'efimero e contradittorio trionfo della monarchia di Savoia. Le avventure americane di Garibaldi, la sua difesa di Roma, la ritirata sino alla pineta di Ravenna, l'impresa dei Mille, la tragedia d'Aspromonte, l'ecatombe di Mentana, la vittoria di Digione, la solitudine di Caprera, saranno un giorno le massime glorie della lirica nazionale ». E non essendo stato poeta davvero nazionale, il Carducci non divenne di conseguenza neanche poeta europeo: « La sua opera poetica non potè avere in Europa un potente significato di originalità. Mancava ad essa la schiettezza moderna dell'ispirazione. La donna, questo eterno tema della poesia, non ottenne da lui che pochi canti e non i migliori » ([1]). È una critica, che, come le altre dell'Oriani, cerca cogliere nella sua essenza il fatto che esamina; ma che, al pari di tutte le altre di lui, opera con concetti vaghi o arbitrarî, quali sono quelli di popolarità e nazionalità; o apertamente errati, com'è la pretesa di dare o togliere valore a un poeta a seconda che abbia o no bene interpetrato gli avvenimenti e i personaggi della storia.

---

(1) *Lotta politica in Italia*, pp. 828, 830, 831. L'Oriani ribadì questo giudizio nel 1907, in una pubblica discussione circa l'opportunità di porre un ricordo marmoreo al Carducci a Ravenna, presso la tomba di Dante: « Carducci cantò la rivoluzione, ma non vide Garibaldi, non sentì Mazzini, non comprese Cavour: non un eroe, un martire, un brigante, un tiranno ebbe dal suo verso rivelazione o immortalità. Dante significò tutta l'anima italiana e la civiltà del medioevo; Carducci, nella rivoluzione, fu il poeta della borghesia e ne espresse con le migliori virtù la insufficienza ideale: trionfò come classico, chiuse un periodo, non aperse un'èra; la sua figura nel sepolcreto di Dante non sarebbe Patroclo presso Achille, ma un professore accanto al Poeta: espiazione, non premio. I nuovi cortigiani di Ravenna, la vecchia imperatrice, non hanno più senso d'impero. » (*Giorn. d'Italia*, 16 dicembre 1907).

Qualche anno dopo, nel 1896, veniva fuori, nella *Gazzetta letteraria* di Milano-Torino, una serie di articoli, di cui il primo era intitolato *Il vaglio*, e l'ultimo *La necessità di averlo abbattuto*: di avere abbattuto, cioè, il Carducci. Portavano la firma di Guido Fortebracci, pseudonimo di un cattolico o cattolico-liberale Bracci, autore di un volume di versi, che morì ancora giovane, di lì a qualche anno.

Il Fortebracci censurava la poesia politica del Carducci, quella dei *Giambi ed epodi*, espressione di un partito politico « che spingeva avanti senza rendersi conto nè degli ostacoli nè della virtù necessaria a superarli ». Nei *Giambi ed epodi* (egli diceva) « prevale un'arte che consiste nell'affermare il diritto d'invadere il territorio nemico senza incontrare chi risponda alle schioppettate, di minare le caserme ed essere graziati. Chi si accinge a ribellarsi, deve sapere la sorte che l'aspetta: o la vittoria o il supplizio. Ciò è tanto naturale che le invettive e gli improperî contro le crudeltà del vecchio prete infame, negli epodi in morte del Corazzini e per Monti e Tognetti, possono parere indizio di un sentimento poco virile. La poesia rivoluzionaria non deve essere così. Non deve insistere troppo sulla crudeltà di chi ordinò il supplizio, ma sull'eroismo di chi l'affrontò, e solo per farlo risaltare giova suscitare un senso di pietà pei figli dei giustiziati: deve inebriare i cuori di perdizione. E però a me sembra rivoluzionaria solo l'ultima parte dell'epodo per Monti ». Poesia politica sbagliata; e, del resto, non era quello il momento buono per la poesia politica. « Il momento favorevole venne in Italia più tardi, dall'83 al '91. Era il tempo di chiamare a raccolta tutti gli spiriti dello sdegno. Ma, allora, la musa del Carducci si tacque, tanto è vero che la sua ispirazione era stata tutta personale ». L'erroneo concetto storico vizia le altre odi: « Il *Clitumno* è un carme nazionale, e per questo ha tanta presa nei nostri animi. Tutto ciò che si riferisce alla caduta dell'Impero ci commuove, perchè ci

ricorda le sventure della patria. Noi, anche cristiani, non possiamo a meno di sentir simpatia per quello stuolo di senatori difensori del simulacro della Vittoria. Non è dunque meraviglia se dalla invettiva, lanciata tutta d'un fiato, contro i cristiani, ci sentiamo quasi trascinati a rimpiangere la morte delle Ninfe. Ma il poeta che, approfittando di questa disposizione dell'animo mio, viene a dirmi che Roma non trionfa più da che divenne cristiana, dice cosa manifestamente falsa ». Più severo ancora il giudizio sul *Canto dell'amore*: « C'è chi, per ammirazione al paesaggio umbro lumeggiato nel *Canto dell'amore*, è corso col pensiero a san Francesco e all'amorosa concezione della vita universale, propria di quel santo. Niente di tutto questo. La condizione d'animo da cui scaturisce quel canto, è quella d'un brontolone che, a forza di brontolare, essendo riuscito a mettersi bene avanti sulla gran scena del mondo, si accorge un po' tardi che non ha più motivo di essere malcontento di tutto e di tutti, dal momento che ha raggiunto la mèta. Il mondo è diventato bello, l'avvenire è diventato santo, perchè la nube che faceva ostacolo agli occhi del poeta s'è squarciata. Prima di questo, i re erano vili e brutti gli dèi, la vita un camposanto, i versi del poeta funebri. Questo spiega la duplice volgarità tra cui si svolge l'ode, in alcuni punti sì alta, tra una stropicciatura di mani di Paolo III e la scampagnata a braccetto di Pio IX ». Severissimo, poi, il giudizio complessivo: campeggiava in esso una parola, che correva per le bocche di molti: il Carducci non era un « poeta », ma un « professore ». « La sua poesia, meno pochissime eccezioni, ha un vizio di origine: è la poesia d'un professore, che non giunge mai a dimenticare la cattedra. Di rado, un avvenimento, un paesaggio l'ispira per sè medesimo. L'avvenimento gli richiama alla memoria altri ricordi storici: il paese gli ricorda passaggi di poeti ». Esempî di questa letteratura, che si sostituisce alla poesia nel Carducci, sono offerti da una curiosa

analisi delle prime strofe del *Clitumno*: «Cominciando, è proprio sicuro il poeta di aver veduto sugli aridi monti dell'Umbria il frassino, pianta acquatica? Quelle salvie silvestri, che odorano lungi, non sarebbero forse mente? Quando mai, da che mondo è mondo, si son visti torelli di color fulvo, aggiogati all'aratro?..... La stessa pittura della vita campestre nel principio dell'ode, non è presa dal vero, ma accozza elementi veduti in più volte. Da principio, siamo al ritorno delle greggi nel vespero umido. Ma non credo che proprio nell'umida sera il pastore faccia subire un bagno forzato alle pecore. Eccoci dunque trasportati a un'altra ora del giorno. Ravvolti di caprine pelli, ho veduto anch'io i caprari; ma a che pro un conduttore di buoi si metterebbe i guardamacchi? Non sembrino, queste, minuzie. A Virgilio, a Tibullo, a Orazio nessuno potrebbe rimproverare la menoma inesattezza..... Uno storico, che di qui a dieci secoli si appoggiasse sulle odi barbare per descrivere l'Italia odierna, starebbe fresco!».

Ma non ci vuole grande acume a scorgere la fallacia di codesta critica del Fortebracci, concepita quasi tutta come critica politica e filosofica. Che cosa importa che i giambi ed epodi siano passionalmente irragionevoli e ingiusti? che il giudizio storico sulla Roma cristiana sia errato? che il *Canto dell'amore* non sia poesia francescana? Che cosa c'entra con l'arte del Carducci il silenzio politico di lui durante i ministeri Depretis e Crispi? Nè le continue reminiscenze storiche, che assediavano la mente del Carducci, sono argomento contro la sua poesia; perchè si tratta appunto di vedere se quelle reminiscenze si siano fuse in poesia, e quando sì e quando no. E, per quel che concerne le inesattezze agricole e pastorali del Carducci, certo, alla prima, sembrano dir molto, ma in fondo dicono poco. C'è, accanto alla campagna reale, un'altra più o meno inventata dai poeti, e che pure ha la sua poesia: l'amico Corrado Ricci si divertì una volta

a narrare la lamentabile storia di un uccellino, l'upupa, calunniato da tutti i poeti (non eccettuato il Carducci). E, anche dove quelle inesattezze diventano errori d'arte, possono non intaccare la consistenza di una poesia, come alcuni errori di fatto non intaccano la generale verità di una narrazione storica. Del resto, il Fortebracci medesimo fece, senza avvedersene, giustizia della sua critica, recando nell'ultimo articolo (quello in cui celebrava l'abbattimento compiuto) il brano di una lettera di un suo sennato amico, che gli diceva: « Per me, l'unico modo di dare una buona battaglia a Giosue Carducci, è quello che adoperavano i nostri vecchi quando volevano dare battaglia: pigliare in mano e sottomettere ad una sottile e stringente analisi le otto o dieci liriche, dalle quali il Carducci ebbe fama di lirico di prim'ordine. Con lui il grande artiere, la lotta dovrebbe farsi a colpi di lima e di martello; bisognerebbe smontare pezzo per pezzo, investigare strofa per strofa, verso per verso; per risollevarsi alla concezione intera e verificare se essa regga sempre intatta nel prestigio di prima ». Al che il Fortebracci rispondeva con poco felici scappatoie: « Comprendo quale è il metodo vagheggiato; ma chi è capace di attuarlo?.... Giudicare di poesia è dato soltanto ai poeti. Ma un poeta, fino a che è nel pieno vigore delle sue facoltà, ha qualche cosa di meglio da fare, che non sia esaminare le poesie degli altri. Solo quando un puro-sangue è divenuto incapace di vincere le corse, viene messo a fare lo stallone ». Eccezione che non regge nè in diritto nè in fatto. Seguitava: « Perchè dovrei mettermi io ad analizzare *Legnano*, *San Guido*, l'*Idillio maremmano*, insomma quelle tre o quattro (non otto o dieci) liriche carducciane, che non hanno nulla a temere da un esame minuto? Intanto, non è vero che il Carducci debba soprattutto a quelle la sua fama di lirico. La deve alle poesie politiche, al *Canto dell'amore*, alle *Odi barbare*; e di queste, bene o male, mi sono occupato, per quanto il mio esame non sia stato strofa

per strofa, verso per verso, ma tenendo d'occhio il motivo principale ». In altri termini: il Carducci non è poeta, perchè quelle poesie sue, che sono più ammirate o popolari, non sono le più belle: e quelle belle non hanno la fama meritata! Se questo non è un ragionamento dettato dalla passione, non so più che cosa sia ragionamento passionale e illogico.

Comunque, gli articoli del Fortebracci non ebbero quell'eco che l'autore, forse, si riprometteva (1). E continuò la pubblica e ufficiale reputazione del Carducci, rafforzata anche, negli ultimi anni della vita di lui, dalla pietà, dall'ansia, dallo strazio, onde si assisteva a quel consumarsi del poeta e dell'uomo. Al Carducci s'indirizzavano concordemente gli omaggi di quanti in Italia coltivavano o amavano l'arte e gli studî (2). E, quando la morte lo rapì, si ebbero, in Italia e fuori, discorsi e scritti di occasione intorno a lui, elogi, commemorazioni, ricordi, aneddoti, confronti, comenti: pioggia o tempesta di pubblicazioni, che non si è rallentata negli anni trascorsi da

(1) Il Carducci, in *Opere*, XII, 540-1, allude al Fortebracci senza nominarlo: e narra cose che dimostrerebbero la poco serena origine della critica di lui. Ma a noi basta attendere ai ragionamenti, onde è intessuta quella critica: i quali, essendo sbagliati, qualche origine passionale ebbero di certo, alta o bassa che fosse: quale precisamente non ci preme investigare.

(2) Assai significativo il numero di Capodanno 1905 del *Resto del Carlino*, col titolo: *L'omaggio d'Italia a Giosuè Carducci*, contenente pensieri e auguri, oltre che del ministro di p. i. Orlando e del rettore dell'università di Bologna Puntoni, di G. C. Abba, R. Ardigò, G. A. Ascoli, G. Barzellotti, L. Beltrami, L. Bistolfi, B. Björnson, D. Bonamico, G. Boni, G. Cena, J. Claretie, F. Crispolti, B. Croce, A. d'Ancona, E. de Amicis, Ch. Dejob, F. d'Ovidio, F. de Roberto, S. di Giacomo, A. Fogazzaro, E. Galiòri, D. Gnoli, A. Graf, O. Guerrini, A. Hortis, A. Loria, G. Marradi, F. Martini, E. Masi, A. Masini, G. Mazzoni, C. Nigra, A. Oriani, E. Pessina, C. Ricci, T. Salvini, G. A. Sartorio, G. Schiaparelli, S. Solari, A. Trombetti, G. Verga, P. Villari, B. Zumbini.

allora; tantochè si può dire che ci sia ormai una letteratura carducciana, grande almeno per mole. Ma, frugando in quelle mole, si vede che nella sua maggior parte ha scarso valore, piena di lodi generiche e di frasi convenzionali ed enfatiche. Rari i lavori serî (che non ricordo qui, anche per non dispiacere alle troppe e illustri persone che dovrei passare sotto silenzio); ma anche i lavori serî hanno quella inevitabile unilateralità, che nasce dalle condizioni degli animi di chi, commosso per una recente perdita dolorosa, parla o scrive per un pubblico egualmente commosso. Una vera e propria critica non è lavoro da commemorazioni; salvo, per ipotesi, che queste non si facciano innanzi a una platea di filosofi, ben più difficile a mettere assieme di quella platea di sovrani, che Napoleone radunò intorno a sè in Erfurt!

Sta per sorgere, ora, una vera critica carducciana? Sarebbe tempo, perchè si comincia a essere infastiditi dalla monotona ripetizione di lodi poco intelligenti, ristucchi della finta unzione che la vanità dei superstiti adopera verso gli insigni uomini di recente trapassati. Intanto, ecco qui un libro di Errico Thovez (1), che, dopo tanto zucchero che ci aveva illanguidito il palato, ci fa risentire il sapore stimolante dell'agro e dell'amaro; e, non fosse che per questo, dovrebbe incontrare, mi sembra, onesta accoglienza. Il Thovez ripiglia in certo modo il filo critico dell'Oriani e del Fortebracci; e intende anch'egli a dare (con quel rispetto di cui diè prova l'Oriani e al quale il Fortebracci, purtroppo, venne meno) una vera e propria demolizione del Carducci come poeta. Parecchie osservazioni dei due suoi predecessori si ritrovano in lui; e, in complesso, il suo giudizio non è troppo diverso da quello del Fortebracci, qualificando anch'egli la poesia del Carducci «poesia da professore». Ma se l'Oriani dava pochi cenni e il Fortebracci una critica saltuaria, l'atto di

---

(1) *Il pastore, il gregge e la zampogna* (Napoli, R. Ricciardi. 1910).

accusa, istruito dal Thovez, è larghissimo e, si può dire, compiuto. Piace anche a me (che mi confesso carducciano impenitente) vedere determinate e ragionate accuse che giravano, più che altrove, nelle conversazioni: giova sempre, anche nel caso che tutte le censure del Thovez siano false, possedere, mercè loro, un punto di appoggio per la discussione, e una serie di argomenti avversi, i quali, per forza di contrarietà, ravvivano e raffermano il ben diverso giudizio che si deve recare della poesia carducciana.

Ma tutte false non possono essere, nè sono, le osservazioni del Thovez, il quale è ingegno acuto e colto e fine intenditore di arte; cosicchè il suo lavoro, se non è accettabile nell'insieme, reca nondimeno un importante contributo alla critica del Carducci. E poi l'accettabilità è sempre qualcosa di molto approssimativo; e un lavoro critico, per eccellente che sia, resta sempre, più o meno, un contributo. La critica definitiva, come la storia definitiva, come la filosofia definitiva, è un sogno di coloro che non s'intendono di queste cose: definitiva è soltanto, e in certo senso, l'opera d'arte, non mai l'opera del pensiero. Oltrechè, il Thovez non è mosso da odio personale o di partito o di setta; e si sente, nel leggere il suo libro, che l'origine delle sue critiche è in impressioni realmente da lui provate. Questa ingenuità e genuinità di origine appare anche dalla forma espositiva, la quale non si svolge come un ritratto letterario, un saggio critico o una polemica, ma come una sorta di confessione o di autobiografia, onde l'autore viene narrando quel che per lui, e per tutti noi allora giovani, erano venticinque anni or sono la poesia e la personalità del Carducci; e il sopraggiungere di fatti che conturbarono quella prima immagine, e le nuove esperienze morali e artistiche che la vennero dissipando o assai alterando, e i confronti che fecero impallidire nel suo animo la poesia del Carducci, e i bisogni che essa gli lasciò insoddisfatti, e gl'indizî che lo misero in sospetto circa la saldezza

di quell'opera, e i sentimenti e i pensieri suscitatigli da certe manifestazioni del vecchio Carducci, e da certe parole e atti dei suoi seguaci; e così via. Anche dove il giudizio del Thovez suona più severo (e forse più ingiusto), esso è attenuato dalla maniera modesta in cui egli lo porge, quasi dica: «Questo io sentii, questo mi venne allora in mente: che cosa farci? volete forse che io menta o taccia quel che realmente provai?». Il che potrebbe sembrare una sottile arte di avvocato, e non è; essendo evidente, almeno per me, che il Thovez ha dato al suo schietto pensiero la schietta forma che gli spettava.

Pure, nell'essersi attenuto al metodo della confessione, nell'avere esposto via via le sue impressioni, è, insieme col pregio, il difetto del lavoro del Thovez, e persino l'appicco a quel certo che di avvocatesco, che s'introduce in esso senza che egli se ne avveda, e gli prende la mano, e tramuta molto spesso la sua indagine in tesi e il suo ragionamento in sofisma. Perchè la raccolta delle nostre impressioni è il precedente e il materiale della critica, ma non è la critica; la quale deve propriamente determinare il vario carattere di quelle impressioni e scernere quelle di esse che hanno qualità estetica dalle altre che sono di altra provenienza e cui spetta valore contingente e personale. Di ogni poeta possiamo narrare come l'abbiamo amato e come l'abbiamo aborrito, secondo i varî periodi e momenti della nostra vita; ci sono momenti in cui non sopportiamo il pianto del Leopardi, e altri in cui la leggerezza dell'Ariosto ci offende; persino Dante può essere gettato via per Omero, e Omero per Virgilio. Impressioni reali e sincere, senza dubbio; ma affatto personali e punto estetiche. Se ci affidiamo a esse, che cosa accade? Tratti dal bisogno di concludere, invece di cercare il perchè di quei giudizî nelle vicende della nostra psiche, lo riponiamo nella oggettiva deficienza di quei poeti; e foggiamo teorie per giustificare l'esclusione del Leopardi, dell'Ariosto, di Dante o

di Omero dal campo dell'arte vera e della schietta poesia. E poichè le teorie false sono come le coperte troppo piccole, che nello sforzo per coprire un lato del corpo ne scoprono un altro, si fa allora violenza ai fatti, o si cerca di allontanare quelli di essi che riuscirebbero incomodi. Il che, per l'appunto, a me sembra sia accaduto ora al Thovez.

Per esempio, egli, che ha finito col preferire alla poesia del Carducci, tanto amata nella prima giovinezza, altre poesie, ricorre volentieri al paragone con le altre poesie come ad argomento per abbassare quella del Carducci. E mette, l'una accanto all'altra, l'ode al *Clitumno* e la *Sera del dì festa*, per fare « percepire l'immensa distanza che corre fra un poeta genuino e connesso con la mentalità del proprio tempo, ed un poeta di scuola, fra la poesia organica e quella di coltura. L'ode del Carducci è un magnifico riflesso di forme oraziane: il canto del Leopardi è indissolubilmente legato all'anima moderna ed è tutto suo: l'uno rampolla dalla vita stessa, dalla profondità del fato e del mistero, l'altro da una immaginazione letteraria; l'uno gronda di lagrime, l'altro degli odorosi unguenti poetici della letteratura latina » (pp. 80-1). Ma come paragonare situazioni di spirito cotanto dissimili? e non c'è rischio che, con quel ravvicinamento, si sciupino entrambe le poesie? e con quel procedere raziocinativo non si potrebbe sostenere parimenti (falso per falso), che la poesia del Carducci è assai più ampia, solenne, sicura di quella triste, e angusta nella sua tristezza, del Leopardi? Il Thovez rintuzza coloro che, per giustificare il Carducci, lo presentano come poeta classico; e cita Saffo, Alceo, Mimnermo, Teognide, Archiloco, Meleagro, il libro di Giobbe, l'Ecclesiaste, Omar Kayyhâm, classici anch'essi, tutti, e pur così diversi dal Carducci e producenti in lui quelle commozioni, che questi non gli suscita (pp. 24-5). E che cosa dimostra ciò? Il Carducci potrà bene produrre una commozione sua, diversa da quelle dei poeti ricordati, e nondimeno poetica.

Nell'opera del Carducci, l'amore ha poca parte: « nemmeno il più acceso degli erotomani può credere che le Lidie, le Lalagi, le Dafni, le Line carducciane siano donne di carne ed ossa » (p. 71); com'erano invece le donne del Betteloni, che il Carducci stesso riconobbe per tali, facendo l'« ingenua confessione della convenzionalità della [sua] poesia di sentimento, l'implicita condanna delle ideologie archeologiche in cui si compiacque » (p. 72). E che cosa impedisce che in una lirica compaiano donne di prospetto, e, in un'altra, di profilo; nell'una, donne con le quali ci sembri di aver vissuto a lungo e di conoscerne a fondo l'anima; e, nell'altra, figure di cui appena si veda un lampeggiar d'occhi, un cenno del capo, un atto fuggevole? « Il Carducci ignora totalmente quei moti dell'animo, che in ogni tempo furono riputati e si dimostrarono alla prova i più grandi fattori di poesia, i più capaci di elevazione lirica e meglio passibili di elaborazione estetica: ignora l'amore, ignora l'ebrezza: ignora il dolore. Li ignora e non si vergogna di disprezzarli. Perchè nessuno, per accecato che sia dall'ammirazione, può avere il coraggio di sostenere che il sentimento espresso nei suoi versi sia amore » (p. 74). Da capo: così fatto era, per l'appunto, lo stato d'animo del Carducci. Vorremo determinare a priori le « materie » o gli « ingredienti » poetici? « Il verbo di pace del *Canto dell'amore* (dice il Thovez, incontrandosi col Fortebracci) mi pare proprio il facile ottimismo che nelle tempre irose e battagliere rampolla inopinatamente da una digestione felice »; è « un semplice moto di vitalità soddisfatta »: « non è un manifesto filosofico o sentimentale, non è un vangelo morale » (pp. 76-9). Sia pure: l'osservazione varrà, tutt'al più, contro coloro che scoprivano in quel canto profondità che non ci sono. Ma è bello o brutto? Ecco la questione, cui bisognava rispondere col solo esame della forma poetica.

Non solamente il Thovez pretende trovare nella poesia del Carducci quella degli altri poeti tutti, apparsi nel corso

della storia umana, ma vorrebbe che ci fosse, nientedimeno, la poesia nuova, alla quale egli aspira e che, più o meno, intravede: la poesia sua. « L'ardore che mi agitava, l'affanno che mi struggeva, l'amore quale mi si svelava, i mille contrasti di idee e di passione che sentivo tumultuare in me e attorno a me, non avevano in quei versi alcun riflesso ed alcuna eco; le forme materiali della civiltà, di cui ero figlio e fra cui vivevo, vi erano meravigliosamente ignorate; le forme ideali, che fluttuavano nel cielo del mio tempo, non vi avevano alcuna effigie; i problemi morali, estetici, sociali contro le cui bronzee porte cozzava la mia mente animosa cercando la legge della vita, sembravano non esistere pel poeta; l'anima mia non trovava più alcun addentellato con la sua » (p. 23). « Impassibile assisteva, nella compostezza del suo drappeggio arcaico simmetricamente composto, al ribollimento del mio cuore. Ed io gridavo: come può questa sostanza di poesia che è in me e tumultua ed anela di divenire arte, acconciarsi a questi schemi metrici, a queste onde meliche, a queste forme verbali da museo, senza storcersi, disgregarsi, snaturarsi, senza perdere intero il suo pregio di cosa ripalpitata da un cuore nuovo e con determinazioni nuove imposte dal tempo e dall'ambiente nuovo? » (p. 24). Niente di più naturale di questa insoddisfazione: senza di essa non nasce la nuova poesia, la quale importa sempre che negli animi vi sia un contenuto nuovo, non ancora espresso dalla poesia precedente. Ma in qual modo mai la confessione di codesti bisogni poetici del Thovez forma argomento contro l'opera del Carducci? Poteva il Carducci, può qualsiasi poeta, per grande che sia, esaurire la poesia ed estinguerne per sempre la sete?

Nè basta che del paragone col Leopardi il Thovez si valga per deprimere e schiacciare la poesia del Carducci. Esso gli fornisce il motivo per un'accusa di tradimento, di regresso artistico e d'involuzione, lanciata contro costui. Il Leopardi era

giunto all'immediatezza e semplicità dell'espressione poetica. « *La sera del dì di festa*, la *Vita solitaria*, l'*Infinito*, le *Ricordanze*: ecco la lirica che, per intensità di sentimento, per rapidità e sobrietà di espressione, per modernità di atteggiamento, per fusione perfetta della forma con la sostanza, poteva e doveva servire di punto di partenza alla nuova lirica italiana.... » (p. 36). Ma gli italiani non si avvidero del tesoro di ammaestramenti, che si traeva dal Leopardi; e tornarono indietro. « L'artefice massimo dello sviarsi della lirica italiana dalla via audacemente indicata dal Leopardi fu.... il Carducci » (p. 54). Questi « compì laboriosamente un'azione a ritroso. Aveva ricevuto nelle mani la lirica soggettiva: la rifece oggettiva; l'aveva trovata intima e psicologica: la ridusse esterna e decorativa; di immanente ed universale, la rifece nazionale e d'occasione; dalle *Ricordanze* e dall'*Infinito* giunse al *Piemonte*, alla *Bicocca di San Giacomo*, al *Cadore*. Il Leopardi aveva posto a fondamento della psiche poetica la filosofia razionale dell'uomo moderno e vi aveva trovato una fonte di insuperata poesia; aveva scritto che, per riuscire in Italia ' veramente originali, bisogna rompere, violare, disprezzare, lasciar da parte interamente i costumi e le abitudini e le nozioni di nomi e di generi ricevuti da tutti ': il Carducci riannodò diligentemente il filo di quelle abitudini e di quei costumi, e informò rigidamente la sua poesia a quei nomi e a quei generi; il Leopardi aveva scrostato la forma da ogni eleganza di scuola e si era ridotto ad una nudità sublime: il Carducci l'arricchì di nuovi adornamenti; il Leopardi aveva sciolto le forme chiuse per crearsi un ritmo idoneo a seguire fedelmente lo snodarsi del pensiero, il palpito del sentimento: il Carducci disseppellì le forme più chiuse » (p. 55).

Ora, potrebbe sembrare una bella fortuna se il punto più alto raggiunto da un poeta servisse da gradino per chi viene dopo di lui: chi sa a quali altezze si ascenderebbe! altezze

da dare i brividi! Ma la cosa è semplicemente impossibile; e poichè l'impossibile o l'assurdo non è oggetto di volontà, non si può nemmeno considerare come un bell'ideale. Ogni poeta ricomincia da capo il viaggio, nelle nuove condizioni storiche in cui è messo, e deve cercare da sè le vie adatte e foggiarsi gli strumenti necessarî. Non solo i suoi immediati predecessori, ma i grandi esemplari di tutti i tempi gli sono tutti innanzi e tutti lo aiutano (o l'opprimono): ma nessuno gli basta, perchè le difficoltà da vincere in sè e fuori di sè costituiscono un problema affatto personale. Tutti abbiamo innanzi l'esperienza dei nostri padri, e tutti dobbiamo acquistarla da capo, a nostre spese, per l'uso nostro. Il Thovez non ignora che il Carducci dovè, tra l'altro, spezzare gli ostacoli che gli opponeva il degenere romanticismo italiano. « Ma, per combattere la falsità sentimentale, la scapestrataggine fantastica, il rodomontismo verboso, il pietismo annacquato, era proprio necessaria l'esumazione archeologica dei *Juvenilia* e *Levia Gravia*? Era indispensabile disseppellire la mitologia greca e la rettorica romana e condirle di affettazioni trecentiste? Per ricondurre la poesia alla verità ed alla natura, alla dignità ed alla schiettezza, non c'era mezzo migliore dell'asservirla alla visione poetica, ai sentimenti ed alle forme di gente vissuta dai duemila ai cinquecento anni addietro? » (p. 55). Era indispensabile, era necessario, tanto vero che il Carducci non seppe farne di meno; e delle esigenze autopedagogiche che egli sentì e dei mezzi con cui le soddisfece, lui e non noi possiamo giudicare. Nei documenti giovanili, il Carducci appare « uno spirito più smanioso di vincoli che di libertà, uno spirito chiuso e quasi pedante che sacrificava i diritti della coltura e del sentimento ad un suo violento ideale predominantemente storico e politico: l'italianità; un'italianità rigida, intransigente, quasi astiosa: una italianità non moderna, ma storica » (p. 28). Ciò vuol dire che egli sentiva, o credeva di sentire bisogno di quella particolare

idroterapia e di quella particolare ginnastica. A noi preme soltanto sapere se, quale che fosse il suo metodo educativo, egli giunse o no, presto o tardi, all'arte e alla poesia.

Poco concludenti riescono altresì le osservazioni che il Thovez fa intorno alla poesia politica e patriottica, prediletta dal Carducci. «Il Carducci commise l'errore di credere che ad una grandezza di bellezza morale, di sapienza civile, di apostolato patriottico, debba corrispondere necessariamente una grandezza lirica» (p. 122). Errore senza dubbio, ma non diverso da quello di chi crede che a un grande amore e a un disperato dolore debba corrispondere, di necessità, una grande opera d'arte. Spesso, si sa, l'affetto è grande; e non meno grande è la rettorica dell'espressione. «Nessuna lirica è mai riuscita a integrare la figura di un uomo di stato e di un patriota propagandista» (p. 122). Chiaro che una lirica non è un libro di storia (benchè nemmeno la storia abbia poi tutta quella potenza che il Thovez le suppone); ma ciò non prova che la passione politica non possa trasfondersi in lirica. «L'amor di patria era il solo elemento lirico nativo dell'anima carducciana, tanto veemente che ne cacciò ogni altro. È esso un sentimento di categoria così elevata che ogni altro moto dell'anima debba al confronto fuggire a nascondersi per vergogna della propria piccolezza?» (p. 127). Elevato o no, che cosa farci se esso s'impadronì dell'animo del Carducci e ne cacciò via ogni altro? «Le idealità politiche e gli affetti patrî appartengono ad una categoria lirica assai inferiore a quella delle idealità estetiche o morali, e degli affetti individuali; e ciò per una semplice ragione: che, una volta raggiunto lo scopo morale, il loro spirito animatore cessa, e di cosa viva diviene fenomeno storico, mentre l'incanto della bellezza e il fremito della passione sono immanenti ed eterni» (p. 129). Ah, no! «Muor Giove, e l'inno del poeta resta»; e si tratta di vedere solamente se c'è davvero «l'inno del poeta».

Come dal tema politico non consegue nulla nè a favore nè contro l'opera carducciana, così neppure dal fatto che egli «si esprimeva nelle forme letterarie di Dante, di Cino, di Petrarca» (p. 24); o dall'eclettismo metrico e verbale che il Thovez nota. Codesta, che egli formola, è una critica, non tanto del Carducci, quanto piuttosto dei pregiudizî della metrica. «Se è vero, come si afferma, che tra la forma metrica e l'ispirazione vi debba essere una correlazione intima e incontrastabile, da questo emporio di forme sorgerebbe nitida la conclusione che il Carducci albergò nel suo petto l'animo di Mimnermo e di Saffo, di Alceo e di Anacreonte, di Archiloco e d'Orazio, di Dante e del Petrarca, del Cavalcanti e di Cino, del Poliziano e del Medici, del Chiabrera e del Fantoni, del Parini e del Foscolo, del Monti e del Leopardi; e non l'anima di essi soli, ma quella della loro età e le determinazioni di pensiero e di eloquio caratteristiche dei loro tempi» (pp. 67-8). — Ma il Thovez, seguendo le proprie tumultuose impressioni, ha altresì il torto di far pesare sul Carducci poeta le deficienze del Carducci pensatore. Così egli cerca dimostrare che il Carducci non intese il pessimismo leopardiano (p. 56); che non ebbe chiaro concetto della religione, e passò da Satana a Dio, contradicendosi (pp. 102-3); che a determinare il suo primo atteggiamento concorsero, come egli stesso confessò, motivi politici e l'odio massonico pel prete (p. 115). E osserva infine: «Queste schermaglie, questi andirivieni, questi scarti mostrano quanto incerta, contradittoria, malferma, superficiale fosse in lui la concezione filosofica del problema della conoscenza e delle necessità metafisiche dello spirito umano. Il Carducci non ebbe mai una salda coscienza filosofica...» (pp. 118-9). Verissimo; quantunque mi faccia un po' maraviglia trovare queste cose sulla bocca del Thovez, che della filosofia ride volentieri, e che, in questo stesso volume, giudica il Leopardi non soltanto «il maggior lirico italiano sorto dopo Dante, ma anche

l'intelligenza più alta ed acuta, la mente più armoniosa ed universale, lo spirito critico più libero, logico ed audace che sia comparso nella storia pel pensiero italiano da Dante in poi... »; « un maestro senza pari e un precursore meraviglioso di novità filosofiche ed estetiche » (p. 51). Il Carducci non fu filosofo (meno ancora del Leopardi, se così piace); ma il legittimo scontento, provato dal Thovez innanzi alla filosofia del Carducci, non ha che vedere col giudizio sul poeta; anzi (se si volesse ricorrere a quel metodo degli indizî che il Thovez adopera volentieri, e che, *absit iniuria verbo*, si muta talvolta in metodo d'insinuazioni o di pregiudizî), la mediocrità o l'ottusità filosofica del Carducci non sarebbe, per avventura, un indizio del temperamento suo di poeta?

Temperamento di poeta è temperamento passionale; e passione, odio e amore, ripugnanza e brama, bisogna cercare quasi sempre presso il poeta, anche dove la sua espressione riveste forma di teoria e di ragionamento. Il Carducci ha fulminato, più volte contro la lirica ridotta a secrezione del sentimento; e il Thovez lo prende in parola: « Che è, io mi dissi, la poesia di Saffo, di Catullo, del Petrarca, del Leopardi e di altri mille poeti grandissimi, se non la secrezione della loro sensibilità e sensualità? » (pp. 65-6). Lasciamo qui andare che, nei poeti, la poesia non è « secrezione », ma « contemplazione »; non voglio commettere io l'errore che imputo al Thovez, che è di fermarsi alla superficie dottrinale e non vedere che lo scrittore, con quelle sue sfuriate, reagiva contro lo stato d'animo romantico e sentimentale. Il Carducci continuava dichiarando vera poesia, e sola possibile ancora ai giorni nostri, la poesia del passato, la poesia storica. E il Thovez, al solito: « Ma che dire allora della poesia di Mimnermo, di Saffo, di Catullo, del Petrarca, del Leopardi? » (p. 89): senza badare che quella pseudoteoria estetica non è altro che l'affermazione della tendenza personale dello stesso Carducci. Il quale ha anche manifestato più volte il suo fastidio per la poesia e il suo penti-

mento per le ore spese nel fare versi: aspetto ben caratteristico, codesto, del suo spirito di poeta eroico, anelante all'azione e pure incatenato dalla sua natura e costretto da una forza prepotente a verseggiare. Ma il Thovez l'intende diversamente: « Questa confessione è la chiave di vòlta dell'anima carducciana. Essa lumeggia più che non un volume di indagini il disagio interiore della lirica del poeta, le fluttuazioni e le apostasie: ci fornisce la ragione di quel suo scontento perpetuo della poesia. È sincera ed è terribile » (p. 124). Dico il vero: a me sembra uno scatto capriccioso e punto terribile. « Le ore da lui spese per far opera di poesia non furono ore di ' sollevamento morale e di umano perfezionamento'? È certo, perchè egli lo afferma, ed è profondamente triste... » (pp. 125-6). E a me, invece, sembra dubbio e incertissimo appunto perchè il Carducci stesso (il quale la vita intera consacrò e consumò nella poesia) lo afferma: e, come dicevo dianzi, piuttosto che triste, atto a condurre sulle labbra un sorriso circa le umane illusioni, e circa le fanciullaggini dei grandi.

Credo che appaia evidente, dai brani che ho riferito e dalle osservazioni che vi ha fatto intorno (brani e osservazioni che potrei accrescere di non poco), come la critica impressionistica del Thovez si sia mutata, qua e là, in forza della sua interna dialettica, in requisitoria tendenziosa. E altre prove potrei aggiungere del continuo eccesso delle sue conclusioni, se indugiassi su quello che egli dice intorno alla fama del Carducci (pp. 156-9), o intorno al fallimento morale della predicazione carducciana. « Egli aveva per tanti anni sferzato l'ipocrisia, la nullaggine, il dilettantismo, l'istrionismo; e non v'era retore, ciarlatano, buffone, trafficatore della penna e della parola, che non si proclamasse suo allievo e seguitatore » (p. 143). Quale opera resisterebbe a un esame di questa sorta? Si sa bene che gl'imbroglioni si avvalgono di tutto, e, sopra tutto, della parola e dell'autorità dei galantuomini; il che non vuol dire che l'azione del galantuomo

non abbia quegli effetti che può avere ogni azione individuale. E perchè, invece di guardare alla turba dei mestieranti e dei buffoni, non esploriamo il nostro petto (di galantuomini, spero), per ritrovarvi quel che di buono il Carducci ci ha dato? — Ma il già detto basta a concludere che il disegno generale della critica del Thovez, e i concetti e i ragionamenti che egli adopera, non provano la tesi del suo libro: la tesi, cioè, che «il mondo interiore del Carducci non era la vita, era un organismo letterario» (p. 70); che «l'anima poetica del Carducci, nobile, eletta, elegante, non era purtroppo che un'anima letteraria» (p. 74). Non dico, per ora, che codesta tesi non sia vera. Potrà darsi benissimo che il Thovez abbia ragione; dico, che non ha saputo farla riconoscere. Il suo lavoro critico mi sembra una forbice di buon acciaio, adorna di bei rabeschi, ma i cui pezzi sono messi insieme in modo che le due lame non tagliano. Il difetto sarà nella sproporzione delle parti, nel mancato aggiustamento, nella vite centrale che è troppo debole: quel che è certo, fulgida e salda come sembra alla vista, non taglia.

E se il Thovez, scoperto il difetto o i difetti dei suoi ragionamenti, li correggesse; se smontasse e rimontasse a dovere la sua forbice, questa poi taglierebbe? Qui entriamo in un'altra questione. Per tagliare, ci vuole non solo lo strumento, ma la materia tagliabile; e la poesia del Carducci a me sembra tale da resistere a ogni forbice critica, che si possa costruire. Certo, molti pezzi ne salteranno via, molte incrostazioni cadranno fin dai primi colpi o dalle prime scalfiture, molte anzi sono già cadute; ma resterà pur sempre un forte nucleo centrale. E questo nucleo resistente è la sola cosa che chiediamo ai poeti, i quali, tutti, dal più al meno, presentano un miscuglio di poesia vigorosa e di poesia fiacca o artificiale, e tutti debbono essere scrostati, depurati e messi allo scoperto nella loro personalità originale di poeti.

Che questo sia il caso anche del Carducci, il Thovez non

dice; ma dicono le sue parole a chi le faccia parlare più che non parlino in lui. Egli ha, certamente, contribuito a restringere l'importanza di alcune poesie del Carducci (p. es., del *Canto dell'amore*), e a mettere in luce quel che vi ha di artificioso e di schematico nelle odi celebrative dell'ultimo periodo, nel *Piemonte*, nella *Bicocca di S. Giacomo*, nel *Cadore*, in *Ferrara*, nella *Chiesa di Polenta* (pp. 92-100): quantunque la severità, giustificata per alcune di queste, sia eccessiva e unilaterale per altre. Particolarmente, ha detto cose sacrosante intorno all'efficacia che sul Carducci ebbe lo Heine, e sulla diversità, anzi opposizione di temperamento che c'era tra l'imitato e l'imitatore (p. 19); e ha manifestato, circa la prosa del Carducci, un'impressione che a me pare rispondente o, almeno, assai prossima a verità: « Fra gli splendori della prosa carducciana mi accadde a grado a grado di sentire uno sforzo prima inavvertito. Era precisa, robusta, colorita, evidente, ma vi faceva difetto ciò che io imparavo a pregiare sopra ogni altra cosa: la semplicità e la naturalezza. Vi sentivo, anche nelle pagine più belle, qualche cosa di raggricchiato, di teso, di voluto: la sentivo affettata nell'irruenza e affettata nella tenerezza: ammiravo l'espressione potente, scultoria, evocatrice, ma come si ammirano i giuochi di forza di certi atleti, con un senso di disagio pei muscoli turgidi, pei rivi di sudore che colano dalle tempie, per gli occhi fuori dall'orbita, pei toraci ansanti: la mia meraviglia era desta, ma il mio senso estetico non era compiutamente sodisfatto: mi pareva di vedervi qualche cosa che non era nella natura... » (p. 19). Ma queste censure, rivolte alla prosa in genere o a certi gruppi particolari di poesie, consentono l'estensione a tutta l'opera del Carducci? Affermerebbe il Thovez che ciò che egli mostra per l'ode alla *Città di Ferrara* o per quella al *Cadore*, si possa egualmente mostrare di tutte le altre liriche del poeta? Intende dare quelle analisi come esempî, da cui sia da ritrarre la qualità del tutto?

Leggo, nel suo libro, che il Carducci, in mancanza di una poesia di passione, d'amore e dolore, coltivò per parecchi anni « l'impressionismo spicciolo e giornaliero, politico o paesistico o leggermente sentimentale... e fece cose bellissime » (p. 79). Certo, soggiunge, « in quasi tutta questa lirica la freschezza della visione e dell'impressione diretta dei sensi è soverchiata e compressa dall'incubo del classicismo letterario della coltura professorale »; al qual proposito ricorda *Per le nozze del Parenzo*, il *Brindisi di aprile*, *A certi censori*, l'*Aurora*. Ma (senza dire che la fraseologia mitologica e letteraria, che offende il Thovez, è in parecchie di quelle poesie così perfettamente poetica come nella lirica del Foscolo) le poesie ora ricordate sarebbero, secondo lui, quelle più o meno difettose del gruppo impressionistico. Vi sono, poi, le perfette. « Quanto è più fresco, persuasivo ed efficace, quando riesce a liberarsi dall'ossessione mnemonica della coltura ornamentale! Allora nascono quelle mirabili strofette *San Martino*, di serrata pittura e di immediata evidenza, in cui vapora veramente l'odore dell'autunno; nasce il superbo *Canto di marzo*; nascono, fra spiritosità di dubbia lega, le grazie nervose dell'*Intermezzo* » (p. 80). « Lampi fuggitivi (egli dice), e che appaiono agli orli dell'orizzonte carducciano, ma non mai nella regione centrale »; ma che cosa significa, in questo caso, « lampo fuggitivo »? La poesia è sempre un lampo fuggitivo. Che cosa significa « l'orlo dell'orizzonte »? Se questa è la poesia vera del Carducci, sarà essa la vera « regione centrale ». E, anzi, che cosa significa « impressionismo spicciolo e giornaliero, politico, paesistico e leggermente sentimentale »? Se il Thovez ha voluto, con questi giri di frase, far intendere che la schietta poesia del Carducci s'annida sovente dove il più dei lettori non la cerca, ha ragione; ma ha torto, se ha voluto, con quel nome d'impressionismo, sminuirne il valore.

Senonchè, oltre questa così detta poesia impressionistica,

il Thovez riconosce nel Carducci anche la poesia «storica»: una poesia storica, che quegli, del resto, non avrebbe dovuto coltivare, opponendovisi, secondo il Thovez, i canoni estetici che professava. «Ma, per fortuna, la fantasia prese la mano alla ragione, ed egli scrisse le sue cose più belle: la *Faida di comune*, *Il comune rustico*, *La canzone di Legnano*. Qui, dove non bisognavano intensità di visione nuova, profondità di speculazione propria, vibrazioni di sentimento moderno, egli si trovò nel suo vero campo di poeta di coltura: evocò e armonizzò di su le vecchie cronache i giorni antichi aspri di corrucci e di stragi dell'uomo dei comuni italici, con arte squisita e forte, precisa e possente, sobria e grandiosa, e fece opera stupenda, perfetta, inimitabile» (pp. 89-90). E altrove (non so con quanta coerenza), parlando delle *Odi barbare*: «È alle odi barbare che il Carducci deve la sua grandezza maggiore, la sola sua grandezza vera. La metrica classica lo rivelò a sè stesso: dando alla sua rude personalità le ali più schiette e possenti, gli aperse possibilità ignote, lo alzò ad altezze che non avrebbe sperato toccare.... Fu assai più realista in quelle odi classiche che nelle sue poesie rimate. Quale di queste ha la trasparenza immediata del fantasma poetico, la suggestione di un tramonto invernale sopra la città candida di neve come *Nella piazza di San Petronio*? O la superba rappresentazione precisamente realistica, della visitatrice che legge il Baedeker tra le mura delle terme di Caracalla? Qui, e qui soltanto, è il Carducci, poeta rude e grande....» (p. 312).

Or bene: un uomo, al quale si riconosce ciò che il Thovez riconosce al Carducci, deve dirsi un'anima poetica, e non già un'anima letteraria. È vano apporre limitazioni e asserire che il Carducci non era poeta soggettivo ed era debole anche «nella creazione oggettiva, che non sia ricostruzione storica» (p. 74); perchè noi sappiamo che ogni poesia è sempre soggettiva e oggettiva insieme, e che la

storia, per diventare quel che diventa nella poesia del Carducci, ha uopo di sentimento vibrante e d'intesa visione. « Il Carducci non era uno spirito raro, assorto in un sogno di bellezza, in un ideale d'arte, in una speculazione filosofica; non era il poeta che all'infuori dei vincoli etnici e delle vicende politiche del proprio tempo, tende all'universalità della visione, si applica a investigare i problemi dell'essere in quanto hanno d'immanente e d'eterno: era innanzi tutto un cittadino ed un cittadino di Roma, un rivendicatore della grandezza repubblicana, un incitatore degli italiani a proseguire la missione assegnata dai fati alla romanità..... L'italianità non era in lui, come era stata e fu per altri, un'affettazione retorica, una speculazione professionale, un dilettantismo letterario; era un bisogno prepotente del suo cuore, del suo essere intero » (p. 4). E un'anima siffatta si può osar di chiamarla, tra compatimento e irrisione, « anima di professore »?

Se il Thovez avesse insistito con lo sguardo sulle poesie del Carducci che egli ammira come belle, e sugli aspetti poetici di quel temperamento, parecchie cose avrebbe viste che ora gli sono rimaste celate; e parecchie altre avrebbe spiegate diversamente da quel che ha fatto. Così, non gli sarebbe accaduto di scrivere che, per anni ed anni, « dal 1850 al 1875, il Carducci si adagiò placidamente in una lirica professionale, di imitazione nella forma e di imitazione nella sostanza » (p. 33); ma, in quella poesia giovanile, avrebbe investigato e scorto gli accenni del futuro poeta. Nè si sarebbe contentato di notare che la conoscenza dei poeti stranieri, prima spregiati, « aprì la sua anima e la sua poesia ad una vena di sentimentalità fantastica, di realtà colorita, e rammodernò e ravvivò la forma » (p. 34): fatto miracoloso, se nel Carducci non fosse stata già un'anima di poeta, che si travagliava a cercare la sua forma. E, meglio guardando, perfino nelle liriche che meno gli piacciono, avrebbe messo

in rilievo brani e strofe di alta poesia; e, quel ch'è più, l'accento del suo giudizio si sarebbe spostato, il suo studio critico avrebbe avuto altra disposizione e proporzione di parti, e l'immagine del Carducci, da lui disegnata, non sarebbe riuscita così diversa e opposta a quella che egli vedeva nella sua giovinezza. Perchè, senza dubbio, una critica dell'opera carducciana non potrà del tutto coincidere con quel giudizio affettivo ed entusiastico, che ne davamo tutti noi, nel fervore dei nostri sedici e diciotto anni: ma non potrà nemmeno totalmente divergerne.

1909.

XXV

LE VARIE TENDENZE, E LE ARMONIE E DISARMONIE DI GIOSUE CARDUCCI.

Quando si è scrutato e più o meno censurato un lavoro altrui, e si ripiglia per proprio conto il problema che ne costituiva l'argomento, si corre sempre il rischio di aver l'aria un po' presuntuosa, quasi si dica: — Ora farò io; vedrete come sarò bravo. — E non solo la presunzione suol esserci effettivamente; ma è anche, assai spesso, aggravata da qualche ingiustizia. Chi viene dopo, non guarda o dimentica facilmente che, quand'anche la sua trattazione riesca più esatta di quella del suo predecessore, dalla fatica di costui ha pure tratto vantaggio, non fosse che in modo negativo, per evitare gli scogli nei quali l'altro aveva urtato. Ma nè io mi propongo di scrivere qui intorno al Carducci quell'ampia e particolareggiata monografia critica, che è da augurare; nè intendo disconoscere, che a quel che verrò dicendo sono stato stimolato dall'acuto libro del Thovez, e che di parecchie osservazioni del Thovez mi sono giovato; sebbene la trama del mio discorso e le conclusioni a cui mette capo, siano ben diverse da quelle del valoroso critico piemontese. Io voglio semplicemente, riallacciando giudizî già altre volte da me accennati, segnare alcune linee, che mi paiono essenziali per uno studio intorno all'opera del Carducci.

E mi si vorrà permettere di cominciare con l'esporre e chiarire una proposizione filosofica? Lo spirito umano è uno e diverso insieme; e quelle che si chiamano forze poetiche, intellettive, passionali o pratiche, sono tutte attive in ogni istante, tutte in una, e pur l'una distinta dall'altra: dalla quale distinzione nasce l'opposizione e la lotta, e dalla lotta lo svolgimento e la produttività spirituale. Perciò non vi ha poeta, che sia semplice poeta, come non vi ha uomo pratico, che sia soltanto uomo pratico: poeti e uomini pratici, in senso eminente, chiamiamo coloro il cui animo è accordato e disposto in modo che la poesia o l'azione gli dia come il fine principale, al quale gli altri tutti si subordinino e cospirino. Ma, se un poeta non fosse insieme uomo pratico e passionale, se non fosse uomo, non sarebbe nemmeno poeta: se un uomo pratico non avesse del poeta, e cioè non avesse fantasia, non sarebbe nemmeno uomo pratico. Materia della poesia è l'azione o il desiderio dell'azione; materia dell'azione è ciò che si è vagheggiato poeticamente e conosciuto razionalmente. Materia e condizione indispensabile: ma, nel tempo stesso, ostacolo da vincere o forza dalla quale, talvolta, si è vinti, in modo conforme alla legge della vita. Cosicchè, intendere criticamente un poeta è intendere la dialettica della sua anima, le forze pratiche e passionali, non meno che quelle contemplative e poetiche, le quali si muovono in lui; e mostrare come dalla lotta di queste forze la sua poesia ora venga favorita, ora impedita; come gli elementi non poetici del suo spirito ora nutrano di sè quelli poetici, ora li divorino e se ne nutrano. Ricordo questa generale proposizione filosofica ed estetica, perchè si suole spesso dimenticarla: onde, invece di affisare l'occhio in quel processo diverso ed uno, se ne colgono alla rinfusa gli aspetti particolari e li si presenta poi disordinatamente, scambiando per poesia l'impedimento o la materia bruta della poesia, e, per converso, come difetto e impedimento della poesia quello che ne è il succo

vitale: errore, quest'ultimo, nel quale mi sembra sia caduto più volte il Thovez, nel suo studio intorno al Carducci.

Conosciamo poeti, che sono insieme filosofi o teorizzatori più o meno felici; altri, che sono uomini che non riescono mai ad adattarsi alla realtà, e si ribellano alle sue leggi o errano in vergognosi traviamenti; altri ancora, che sono perpetuamente in preda di Eros e delle sue furie; altri, persino, nei quali accanto al poeta vive un « uomo economico », vigile e alacre agl'interessi pratici, esperto nei bisogni del mercato artistico, un sagace uomo d'affari. E le teorie e i concetti, gli squilibrî e le angosce, l'erotismo e il senso pratico, sono, nei medesimi individui, ora condizione e aiuto all'opera artistica, ora occasione di pervertimenti artistici. — Il Carducci si sa da tutti che cosa fosse, oltre che poeta: fu, in prima linea, un uomo assai agitato dalla passione politica.

Agitato durante tutta la vita: da giovinetto, figliuolo di cospiratore, testimone delle vicende del 1848, entusiasta della tradizione ghibellina; da giovane, in mezzo alle guerre e ai rivolgimenti da cui uscì il nuovo Stato italiano; da uomo, quale aderente al partito democratico e repubblicano che spingeva l'Italia a Roma, e oppositore perciò dei moderati; — via via fino agli ultimi suoi anni, quando appoggiò la politica espansionistica, plaudì all'impresa d'Africa e salutò dal suo banco del Senato i volontarî italiani, che erano andati a combattere per Grecia contro Turchia.

Nè il suo interessamento politico fu quel placido simpatizzare, che è come un lieve venticello che equabilmente increspa e variеggia la superficie dell'anima. Fu una tempesta, un interessamento furioso, una compartecipazione violenta. A leggere nei suoi versi e nelle sue prose le parole di esaltazione per gli uomini da lui riveriti ed amati e per gli avvenimenti che venivano incontro alle sue aspirazioni; e quelle, tanto più frequenti, di dolore, di rabbia, d'odio, d'imprecazione, di scherno per cose e uomini che lo contrariavano;

avvertiamo di trovarci innanzi a un'anima che sentiva potentemente e terribilmente soffriva. Soffriva e si convelleva nello spasimo quando la diplomazia italiana lasciò schiacciare i garibaldini a Mentana, e il vecchio prete infame potè ancora reggersi sul soglio bagnato di sangue; soffriva e si rivoltava inferocito, trent'anni dopo, quando vide l'ingiuria e l'abbandono colpire colui che era diventato la nuova incarnazione dei suoi ideali, Francesco Crispi; e, in mezzo allo sdegno, tremava la tenerezza nell'ode che rivolse alla figliuola del Crispi, augurando che il vecchio patriota e uomo di Stato, nel dolce monile delle braccia di lei, scordasse «il momento vile, E della patria il tenebroso giorno».

La veemenza del suo impeto di passione è tale che, a ogni istante, sembra debba prorompere l'azione: e si aspetta quasi di vedere il poeta brandire le armi, scendere in piazza, trascinarsi dietro le turbe, assalire la reggia o il Vaticano, piegare al suo cenno la volontà nelle assemblee. Ma l'azione non ebbe luogo: la vita politica del Carducci fu grama; il biografo, o piuttosto l'aneddotista, narrerà le candidature di lui al Parlamento e alle amministrazioni locali, e giudicherà il valore dei consigli politici, che egli dette o difese; ma dovrà riconoscere al tempo stesso che codeste furono cose di scarsa importanza, nè già per effetto di cause incidentali, ma a cagione della qualità stessa di quell'ingegno e di quel temperamento. Tuttavia, che alla passione non seguisse l'azione, o un'azione grande e gloriosa, questo fu il profondo dolore, questa l'intima tragedia, che Giosue Carducci portò nel suo cuore. Egli aveva avuto, da giovane, sempre innanzi agli occhi (e torna più volte nei suoi versi) l'immagine di Eschilo, che pugna a Maratona; aveva guardato con rapimento l'altra immagine, così prossima a lui per patria e per tempo, di Goffredo Mameli, che cade tra un inno e una battaglia. E non gli fu dato imitarli. Potè gemere, lamentando il destino che lo legava; potè sospirare, sognando di

vivere in Roma o in Atene a sterminare tiranni, e maledicendo il suo vano garrire, infermo augello con le ali tronche. Potè, più volte, spregiare e aborrire la sua arte stessa, odiare la parola, il verso, la letteratura, e proclamare miserabile mestiere quello che egli faceva, e augurare all'Italia secoli interi immuni di poesia. Ma era condannato ad essere scosso in perpetuo dalla passione politica senza raggiungere la liberazione nell'effettiva attività guerresca, rivoluzionaria, riformatrice. La vorace fiamma ruggiva chiusa in sè e non giungeva mai al segno. E tanto più forte ruggiva, quanto più il segno le restava inattingibile e lontano. Si sa che l'azione rende temperati e pazienti; appressandosi alle cose, essa ne svela le reali difficoltà, le quali si scorgono solo da vicino; appressandosi ai nemici, li scopre uomini come gli altri, e perciò meno odiosi, e talvolta stimabili e quasi amabili. Chi a ogni sua individuale delusione vede tutto fosco e minaccioso nella vita politica, e tutti reputa vili ed impuri, armeggia coi fantasmi dei proprî affetti. Così accadeva al Carducci, nel quale l'ignoranza o l'imperizia della politica iperbolizzava ed esasperava tutti i sentimenti. A quale estremo questo solitario furore lo spingesse, e come lo distaccasse dalla realtà circostante, si può vedere da un esempio, fra i parecchi: da quel sonetto nel quale dice che sopra il fango, che ora sale in Italia, non gli resta « che gittare il *suo* sdegno in vane carte, E dal palco mortale un dì la testa »!

Ma se l'impeto politico del Carducci non si tradusse in atti determinati, se a lui mancarono e l'occhio e il braccio dell'uomo d'azione, non è da credere per ciò che la tendenza generale del suo spirito fosse torbida, scissa, incoerente. Tutt'altro. Essa si svolse sopra una linea rettissima: coloro che accusarono il poeta d'incoerenza, ebbero torto, e aveva ragione lui quando asseriva di avere voluto sempre una cosa medesima. Sempre la medesima cosa, ma in generale; onde,

guardando in particolare, si otteneva l'impressione dell'incoerenza; perchè, praticamente, non si può amare insieme Mazzini e Casa di Savoia, la Repubblica e la Regina, e passare dall'uno all'altro e dall'altro all'uno. La politica non può prescindere dalla logica dei particolari; ma il Carducci sentiva nella sua coscienza di non avere giammai mutato, appunto perchè il suo sentimento generale, attraverso tutte le contingenze, si era serbato costante.

Quello che infiammava il suo sentimento, quello che egli costantemente voleva, era la grandezza d'Italia. Tutto ciò che per un secolo gli spiriti italiani avevano bramato e cercato, dai repubblicani napoletani nel 1799 ai carbonari del 1820 e alla Giovine Italia del 1831: dai soldati del Murat a quelli che difesero Venezia e Roma e scacciarono gli austriaci dai piani di Lombardia; ciò che aveva ispirato il canto del Rossetti e del Berchet, del Leopardi e del Manzoni, e la prosa del Gioberti e del Guerrazzi; la congiura, la rivoluzione e la guerra, la letteratura e il pensiero italiano di un secolo intero; tutto risonava ancora in lui, e si allargava in ampî giri nel suo spirito, anche dopo che tanta parte di quelle aspirazioni era diventata realtà. « L'Italia sopra tutto »: ecco il suo motto. E poichè gli uomini del Risorgimento avevano posto e perseguito l'ideale di un'Italia combattente, consapevoli com'erano che l'abbandono delle armi e la perdita della disciplina e delle virtù militari avevano generato e contrassegnato la decadenza italiana, e che sui campi di battaglia di Napoleone la futura Italia die' il primo guizzo della sua nuova vita, — il Carducci sognava, sopra tutto, un'Italia guerriera. Che gl'Italiani (i quali non si battevano, in quel giudizio di un generale francese, che era poi eco di un giudizio tradizionale e secolare) si battessero, e il Carducci esultava; e non guardava alle divise dei combattenti: volontarî della repubblica o soldati della monarchia, democratici alla francese, pugnanti sulle barricate, o difensori contro i

francesi del vecchio Piemonte, morenti in ordinate difese per l'onore e per la loro piccola patria: « e ben risorge e vince Chi per la patria cade ne la santa Luce de l'armi! ». Che cosa gl'importava che fossero piuttosto giovinotti studenti, i quali, seguendo un vago umanitarismo, impugnavano le armi contro i turchi, o ufficiali di caserma, che guidavano battaglioni di ascari contro gli abissini? Si battevano; e il Carducci li accoglieva tutti nella stessa ammirazione e nella stessa simpatia.

Ma, poichè quel moto che fu il Risorgimento italiano, ebbe ragioni e carattere di rara elevatezza spirituale, e onora l'Italia non solamente per l'opera compiuta, ma anche perchè attesta la gentilezza, la nobiltà e lo spirito armonico di questa vecchia razza, l'ideale guerresco, coltivato dagli uomini del Risorgimento e dal Carducci, non degenerò mai in quel coraggio da avventuriere e in quella ferocia da barbaro, che si son poi chiamati imperialismo e militarismo. Il rappresentante della risorta Italia guerriera, e l'eroe massimo del Carducci, fu il Garibaldi, il quale (come è stato ben detto), « glorioso per fortunate imprese d'armi, in terra e sul mare, in patria ed in lontani lidi, non parve mai cingesse la spada da guerriero o da conquistatore, ma la brandisse quale istrumento di giustizia e quale simbolo di futura e perpetua pace » (1). Il movente di quell'ideale non era l'istinto della belva o del predatore; ma, come abbiamo visto, il bisogno della disciplina e la brama di rinvigorire la pianta del cittadino d'Italia. Tra due poeti morti per la patria, il Petöfi e il Mameli, il Carducci non celava la sua preferenza pel secondo, crociato dell'idea, gentile, mite, eroico, privo della ferocia soldatesca dell'altro. Così il suo ideale guerresco si congiunge senza ripugnanza con la deprecazione dello spirito di conquista e di oppressione. I soldati d'Italia non vogliono predar le belle rive straniere e spingere vagante l'aquila di Roma.

---

(1) Labriola, *Scritti vari*, p. 334.

avvezza agli ampî voli; ma tenere alto i cuori, le insegne e le memorie, e difendere le Alpi e i due mari. Gli archi del Foro aspettano nuovi trionfi, ma non di re e di Cesari, e non sopra gente attorta da catene: aspettano il trionfo del popolo d'Italia sull'età nera e sui mostri, di cui farà libere le genti. Anche dove pare che egli inneggi alla guerra in quanto guerra, contempla pensoso il fato della guerra che grava sul genere umano, pel quale « pace » è vocabolo mal certo. Ma egli vorrebbe rompere quel duro fato: quando la pace solleverà dal sangue candide le ali? Quando il sole illuminerà, non ozî e guerre ai tiranni, ma la « giustizia pia del lavoro »?

Come l'ideale guerriero si svelava ideale di forte vita umana, pronta al sacrificio, così il nazionalismo del Carducci non ebbe nulla della boria di nazione e di razza, dell'angusto *chauvinisme*, antipatico all'opera degli altri popoli. Non bisogna dare eccessivo peso a certi suoi scatti giovanili contro le letterature straniere; naturalissimi in chi reagiva alle copiature e annacquature che i letterati italiani facevano allora delle opere francesi, tedesche e inglesi, e voleva ritemprarsi, e indurre altri a ritemprarsi, nella tradizione e nella lingua nazionali. Ma dov'è, nel Carducci, l'odio al tedesco e l'odio al francese, che sono apparsi presso altri scrittori? Chi meglio di lui ha sentito la storia moderna di Francia, al cui libero splendore crebbe la nuova Italia? Anche nel campo letterario, terminata la sua vigilia d'armi, il suo atteggiamento mutò presto; coltivò e adoperò da artista la letteratura francese, che conobbe profondamente, e di quella tedesca apprese quanto potè, studiando in particolare lo Heine e il Platen. Egli guardò sempre la storia d'Italia nella storia del mondo, e amò gli eroi e i poeti di ogni popolo, tutti raccogliendoli nella sua anima come in un sereno elisio. E fu, anche in ciò, erede degli uomini del Risorgimento, i quali si adoprarono a ricongiungere l'Italia alla vita europea, togliendola dal suo isolamento; cosicchè il patriottismo italiano

frequentò tutte le scuole straniere dalle quali poteva imparare qualcosa, per diventare a quel modo più sanamente e energicamente nazionale. Nè il senso della tradizione, il senso della storia, che fu nel Carducci vigorosissimo, si restrinse alla tradizione prossima, ma risalì agli Arî padri, e al re Tarconte e ai lucumoni etruschi, e alla Grecia e a Roma; e fu universale nel tempo come nello spazio.

Ma la politica del Carducci si fondava sopra una morale; lo Stato, che egli vagheggiava, sopra un costume. L'aspirazione a questo costume, cioè a un determinato modo di carattere e di vita, è in tutta la sua opera; ed è il comento alla sua italianità. È politica anch'essa, e si chiama politica dell'educazione. Il Carducci fu antiromantico, perchè romanticismo significò per lui i nervi che prevalgono sui muscoli, la femminilità che si sostituisce alla virilità, il lamento che prende il luogo del proposito, la vaga fantasticheria che infiacchisce e svoglia dal lavoro. Fu antiromantico, altresì, perchè nel romanticismo sospettò qua e là il misticismo, la trascendenza, l'ascesi. E perciò (al modo stesso che non aveva fatto suo l'atteggiamento doloroso del Leopardi) si dichiarò antimanzoniano e pagano. Rarissime, nelle sue opere, le espressioni dell'angoscia innanzi al mistero imperscrutabile; e quelle poche che vi s'incontrano rimangono estrinseche e superficiali, come nel sonetto giovanile alla Notte, in cui interroga: « Che misteri, che orror, dite, son questi? Che siam, povera razza dei viventi?... »; o in quell'incidentale « enorme mister dell'universo » dell'*Idillio maremmano*. In verità, il cosmo non fu mai per lui veramente un problema, e non ebbe l'orrore del mistero. Al suo istinto sicuro, al suo quadrato buon senso, la vita apparve quella che essa è: la Vita; da accettarsi qual'è e da non velarla con domande assurde, che formano, esse, il mistero. E la vita è bella, perchè è la Vita; perchè è trepidazione, è dolore, è gioia, è opera necessaria e feconda.

Dove l'uomo prende più immediata coscienza della sua missione, se non nella campagna, nella vita rustica, nel lavoro agricolo, in quella forma di lavoro che prima richiamò a sè le forze del genere umano e rimane come il tipo di ogni operosità necessaria e feconda? E il Carducci sentì l'ammaestramento che viene dai campi; e guardò agli agricoltori, alle messi, al fieno, al pio bove, con sentimento religioso, e chiamò quelle immagini le « sante visioni della natura ». Non fu, per lui, la campagna il luogo di riposo del cittadino nauseato e neurastenico, o la materia di nuove e raffinate voluttà, o l'oggetto della curiosità e del dilettantismo. Fu la buona madre, nel cui seno anche il figliuolo adulto, anche il figliuolo coi capelli grigi, può ancora rifugiarsi, e ridomandarle la parola di conforto e di saggezza che già lo corresse e sorresse bambino. Fu la madre austera, che dice il semplice senso della vita con una semplice parola: il dovere.

Come il Carducci dilesse l'agricoltore, tanto vicino al guerriero, e che vibra talora il pungolo sui mugghianti quasi palleggiasse l'asta, e lascia la marra nel solco e il cuneo nella quercia per impugnare la scure e il dardo a difendere la patria minacciata: — l'agricoltore, che esprime il fondamentale gesto umano; — così egli amò la manifestazione rustica della gioia di vivere, nella quale le forze pel lavoro si ristorano e ritemprano: il vino. Oh, non ne ebbe vergogna! Ad altri la delicata e aristocratica ritrosia per la bevanda, che lo accomuna con l'uomo della plebe e della villa. Il vino scuote il torpore dai molli nervi, purga le nubi della mente afflitta, affoga il tedio accidioso: giova bere l'italo bacco, educato dal forte suolo antico: è dolce vuotare i calici, ascoltando lontane storie di atavi, mentre il sole tramonta. Nè Libero discorda dalle virtù severe: Alceo chiedeva il ferro per uccidere i tiranni e il vino per celebrarne i funerali; Catone si fece recare dal servo la tazza, prima di volgere la spada

contro il proprio petto; Bruto attese tra i lieti cecubi gl'idi di marzo. Come già i greci, egli vuole libare nel convito funebre ai santi e ai morti della libertà; vuole libare al padre Tebro antico, e, tra il vino, cantare agli amici il suo carme e disfrenare a Satana il verso ardito.

Lieo è un divino amico; ma ha un compagno: l'amore. In questo accoppiamento, è già indicato il posto e il significato, che l'amore ha nel sentimento e nella vita del Carducci. Ed è, forse, qui la più viva opposizione tra lo spirito di lui e quello del romanticismo. Nel romanticismo, l'amore è centro di attrazione: negli occhi della donna amata è Dio, è la patria, è la verità, è la poesia. Nel Carducci, la donna perde il nimbo della santa, il candore dell'angelo, l'atteggiamento d'ispiratrice e rivelatrice. Non già che discenda a pura materia e strumento di piacere; il Carducci è sano e casto e ignora la triste lussuria. La donna dei romantici ridiventa in lui, semplicemente, donna; e l'amore, che era nel centro della vita, prende il suo posto nella vita, un posto che non dirò secondario, ma che certamente è ben delimitato. Lottarono nel suo giovanile pensiero il desio di laude e l'impeto d'amore, ma questo fu subito vinto e domato dall'altro: egli obliò le vergini danzanti al sole di maggio e i bianchi omeri lampeggianti sotto le chiome d'oro. L'amore gli sorride a tratti, come nella grigia stagione una lieta giornata di sole; e allora l'anima irosa si placa per pochi istanti, e il viso accigliato si spiana; egli ama brevemente e intensamente. Ma che cosa vede nella donna? che cosa sappiamo delle donne che egli ha amato? Sono movenze gentili, cenni graziosi, sguardi soavi: Lina, che, percorsa da un lieve tremito, si avvince al seno il velo raccolto intorno all'omero e si stringe tutta al fianco di lui, voluttuosa nell'atto languido; Lidia, che col piccolo passo suscita i solenni echi della chiesa gotica, e, al suo volgersi, amore e il pallido viso arridono tra il nero velo; Delia, che all'uscire dalla certosa, doma,

gentile, con la mano i riccioli ribelli che il vento le sommove sulla fronte, chinando gli occhi che promettono amore: particolari sentiti e ricordati con tenerezza. Felice chiamava l'Ariosto, che non vagheggiò l'amore di una donna teologale, ma ebbe premio ai canti una bocca bella, che leniva l'ardore della fronte febea. Nè egli chiese altro alla donna se non qualche oasi di pace e di serenità, qualche istante di abbandono e di sogno, in attesa della morte.

Perchè, niente più dell'amore fa pensare alla morte: l'amore è il più intenso e rapidamente morituro degli affetti: la bellezza sfiorisce e muore prima ancora della vita fisica. Il Carducci non trae, da questo fato, argomento di pianto e disperazione, alla guisa dei pessimisti e dei romantici. Certamente chi, come lui, prende sul serio la vita terrena, chi ama gli affetti e l'opera, non può corteggiare la morte al modo dell'asceta: il pensiero della morte gli ombra il volto di malinconia. Ma egli accetta l'inevitabile: aspetta calmo il richiamo dell'ora sacra, quando dovrà varcare quel passo che già varcarono Omero ellenico e il cristiano Dante. Ben più: se talvolta la tristezza lo preme, e pensa che egli domani morrà come morirono ieri quelli da lui amati, e, tenue ombra lieve, dileguerà via dalle memorie e dagli affetti, egli sa anche che « tutto trapassa e nulla può morire », e che « quel che fu torna e tornerà nei secoli ». Nella vita universale, sente ripalpitare la sua individuale.

Tale, quale l'abbiamo sommariamente descritta, è la passionalità politica ed etica del Carducci, chiamata, talvolta, la sua « concezione della vita » o la sua « filosofia ». E non c'è difficoltà a chiamarla così, quando si voglia usare un semplice modo di dire; come è evidente, d'altra parte, che il Carducci stesso potè mettere, per avventura, in forma teorica più o meno corretta e rigorosa la sua passionalità, riflettendovi sopra: noi stessi, nel discorrerne, l'abbiamo in certo modo sottoposta a questa elaborazione riflessiva e messa in quella

forma. Ma, direttamente considerando, era passionalità e non filosofia, era spirito pratico e non teoretico, era volontà che si dispiegava nell'atto o procurava dispiegarsi tumultuando, e talora si ripiegava su sè stessa disperata e fremente.

Chè se nella vita più propriamente politica l'azione di lui non ebbe importanza, nel rimanente egli, per mezzo della scuola o della quotidiana polemica, manifestò variamente quel suo carattere, esercitando per alcuni decennî sui giovani italiani opera di correttore e di educatore. Tutto ciò che era fiacco, vile, ciarlatanesco, bugiardo, egli volle schiaffeggiarlo furiosamente, col verso e con la prosa. E, talvolta, la sua azione educativa si contrasse in un ruvido rifiuto o in un grido di sdegno. Ma, senza dubbio, anche questa parte della sua attività pratica non va del tutto esente da appunti. Egli era troppo impressionabile, troppo irascibile, troppo violento da serbarsi perfetto educatore: peccò spesso d'ingiustizia, spessissimo di violenza, di smoderatezza, di poco tatto. Donde altresì la sua prontezza a infiammarsi, a correre alle difese e alle offese per qualsiasi parola o scritterello lo toccasse (fosse anche del *Frustino* di Reggio Calabria), a salire sulle nuvole come un Giove tonante e fulminatore per incidenti, che, al più, meritavano un lieve sorriso o una scrollata di spalla. La lettura delle sue prose polemiche, e specie di qualcuno dei volumi delle *Confessioni e battaglie* e delle *Ceneri e faville*, torna sovente fastidiosa per questa sproporzione tra l'altezza del tono e la piccineria delle cose. Si pensa che, se anche egli si era abbandonato a quegli scatti in momenti più o meno felici, non avrebbe per lo meno dovuto raccoglierli, ripulirli, ordinarli e imbalsamarli in volumi da collocare a fianco delle *Odi barbare* o degli *Studî letterarî*. Ma egli li raccoglieva, perchè se ne compiaceva; e se ne compiaceva, perchè rispondevano al suo temperamento. Vizî di temperamento, che non distrussero, certo, l'efficacia educativa del Carducci; ma pure qua e là, la diminuirono, privandola della

fiducia che nasce negli animi innanzi alla fermezza, all'imparzialità e alla calma.

Senonchè, col ritrarre l'atteggiamento politico e pratico del Carducci si è lumeggiato uno solo degli aspetti « extrapoetici » del suo spirito. Ne rimane un altro, che ha anch'esso importanza non piccola per la genesi e la conformazione dell'arte di lui, e che conviene accennare. Il bollente patriota e il rude apostolo di dignità e di fierezza era, insieme, un assiduo e diligente letterato; il profeta imprecante, un filologo; il ribelle, un onesto professore: il lioncello si trasmutava, in certe ore del giorno, in topo di biblioteca. Il Carducci fu letterato, in tutta la forza di questa parola. Egli non ebbe con la letteratura quei soli contatti indispensabili che vi hanno altri artisti, anche grandi, spesso letterati ignorantissimi o bisbetici innamorati di pochi libri e di pochi autori, scelti a seconda di motivi personali o a capriccio. Della letteratura fece studio regolare e metodico fin dai suoi primi anni: ed è morto lavorando da letterato. Si rinchiuse dapprima nelle letterature classiche, e specialmente nella latina e nella italiana; allargandosi poi, come abbiamo detto, alle moderne e straniere. Nè quel suo studio fu semplicemente da artista che si viene appropriando gli elementi che possono giovargli, ma da critico e da storico, e, perfino, da raccoglitore e da editore. L'amore per le belle edizioni dei classici, che si effonde nelle sue lettere e memorie giovanili, e le fatiche che pose nel procurarne egli stesso di bene ordinate, corrette e illustrate, e nel dirigere serie di testi di lingua, sono la conferma estrinseca di questa sua disposizione da letterato. Come letterato, egli, indifferente alla scienza e alla filosofia, era cultore del passato, ricercatore ed erudito che investigava e ripuliva fatti storici; e amava, soprattutto, quelli della politica, della letteratura e del civile costume. Prediligeva, oltre la storia dell'antichità classica, la storia d'Italia, e delle straniere la francese, che ha tanti legami, e segnatamente

nell'ultimo secolo, con la nostra. Della storia non si fermò tanto sulle linee fondamentali, quanto sui casi particolari; e la sua conoscenza prese, talvolta, forma di erudizione regionale e locale. Anzi, non c'era luogo nel quale gli accadesse di soggiornare, della cui storia non s'impadronisse: la storia fiorentina dapprima, poi quella emiliana e romagnola, e poi, secondo che gli capitasse, la storia e l'aneddotica piemontese o quella cadorina. Visitare un paese era, per lui, non già abbandonarsi alle impressioni e fantasie suscitate dal paesaggio e all'osservazione diretta degli abitanti, ma cercarne le cronache e le memorie, e fare la conoscenza con gli eruditi locali, tornandone con un fascio di volumi e di opuscoli. Viaggiava, insomma, da letterato, al quale non sembra di poter vivere e godere a pieno, non sembra di poter ascoltare e comprendere davvero, se non ha il sussidio dei libri. La conoscenza storica, in quanto conoscenza di storia letteraria, si specializzava ancora in lui nello studio delle parole, delle frasi, delle forme letterarie dei varî autori e delle varie epoche, specialmente del Trecento italiano e dei prosatori francesi; non senza qualche escursione nel linguaggio vivo, nel toscano, ma nel toscano che si parla nelle campagne, puro nei vocaboli e ricco di scorci, nel toscano della Versilia, così simile a quello di una « serventese del Trecento ». L'erudizione storica e la conoscenza delle tradizionali forme letterarie erano, e sono ancora, gli elementi costitutivi del letterato, che spesso si trovano come divisi nell'erudito ispido e nel retore decoroso e vuoto.

Se raccostiamo ora queste due tendenze, la politica e la letteraria, la passione veemente e quella calma, alla terza e fondamentale forza e passione, che era nello spirito del Carducci, a quella poetica, che si manifestava nel bisogno di visione, di sogno, di oggettivazione contemplativa dei proprî affetti, possiamo intendere quali fossero i fini a cui egli tenne costantemente rivolti gli sguardi nella sua

opera artistica; quale l'immagine ideale di sè medesimo, che si sforzò di tradurre in atto. Dalla passione politica, quella immagine fu determinata come di poeta-vate; dalla passione letteraria, come di vate tradizionalista e dotto, legato con tutto l'esser suo alla lingua e alle antiche forme espressive della propria nazione e stirpe, esperto nelle storie e nelle leggende.

Il poeta vate è una speciale qualità di poeta: colui che non si sta pago a manifestare le sue impressioni, per così dire, esclusivamente individuali di dolore e piacere, pianto e riso, simpatia e antipatia; ma che, animato da forte spirito etico, propone ai suoi concittadini, ai suoi connazionali, o agli uomini tutti, un indirizzo da seguire nella vita. La sua poesia, dunque, è l'oggettivazione di una brama politica e morale, conservazione o rivoluzione che sia; e si afferma nel celebrare e nel rampognare, nell'accogliere altrui nel proprio cuore o nel respingerlo da sè violentemente; anzi, ogni sua celebrazione è insieme rampogna e ogni rampogna un'implicita celebrazione. È codesta, si può dire, una figura antichissima, anzi primitiva, appartenente alle così dette epoche poetiche del genere umano, allorchè nella persona del poeta erano riunite e quasi confuse quelle del capitano e del legislatore, dell'oratore e del giudice, dell'annalista e del sacerdote. Ma anche dipoi, quando la società facendosi più ricca e complessa si è fatta più specializzata, si sente bisogno di questi uomini che raccolgano in un canto, in un'immagine, in un verso scultorio l'aspirazione di un'epoca o di un popolo; e vi sono popoli e tempi che avvertono in sè una manchevolezza e un vuoto, *carent quia vate sacro*. Talora li sostituisce alla meglio il vecchio uomo d'azione, la cui parola diventa quasi oracolo; ma la parola dell'uomo d'azione troppo è inferiore a quella che fu la sua azione, testimone il vecchio Garibaldi. Tal'altra, li sostituisce il filosofo, che ha trovato la formola pei problemi di pensiero

nascenti a loro volta dai problemi sentimentali e pratici del suo tempo; ma la filosofia è luce piuttosto che calore, laddove ciò che si domanda è la poesia, calore piuttosto che luce.

Certamente (e parrebbe superfluo farne speciale ricordo) la distinzione tra il poeta-vate e gli altri poeti è, come tutte quelle che vengono fondate sulla materia della poesia, empirica e approssimativa, senza limiti rigorosamente assegnabili: in ogni poeta, c'è sempre un po' anche del vate, e in ogni vate c'è la perplessità e lo smarrimento degli altri poeti. Nè, poi, essa può valere da criterio per giudicare la poesia in quanto poesia. Un tempo, la teoria della poesia, identificando per l'appunto il poeta-vate col poeta in universale, e togliendo in iscambio la personale unione che s'incontra nei tempi primitivi delle varie forme spirituali, come segno di ciò che costituisce l'essenza stessa dell'opera poetica, definiva la poesia educatrice e guida delle nazioni, filosofia elementare in forma immaginosa; e, ingiusta verso la pura poesia, ossia verso quella che non rientrava nel tipo arbitrariamente generalizzato, era poi indulgente verso la pseudopoesia, che si appoggia alle passioni e ai motivi pratici ed è serva della vita politica e morale. Avere dissipata questa confusione, rialzato esteticamente tutti i poeti al medesimo grado, sottomesso il poeta-vate alla legge degli altri e guardato tutti col medesimo occhio, è il progresso compiuto dall'estetica e dalla critica moderna. Ma, fatte queste riserve e fornite queste dilucidazioni, rimane sempre lecito e opportuno distinguere tra gli altri poeti il poeta-vate, confermando e delimitando una distinzione, che il sentire comune pone e ha buone ragioni di porre.

Il Carducci ebbe assai per tempo coscienza della parte che gli toccava nella poesia del suo tempo: coscienza così netta e sicura da escludere ogni dubbio d'illusione. Con l'eredità dei pensieri e degli affetti del Risorgimento aveva ricevuto anche l'eredità di quell'ideale poetico; perchè, se l'Italia,

dopo Dante, rimase per quattro secoli priva del poeta-vate (appena un accenno ne spuntò in Torquato Tasso), il moto del risorgimento fu contrassegnato dal riapparire di esso in molteplici incarnazioni: Parini, Alfieri, Foscolo, il giovane Leopardi, Manzoni. Dante stesso, mercè una nuova se non genuina interpetrazione storica, riparlò allora agli italiani, rimproverandoli e ammonendoli, risvegliando in loro le speranze e facendo sentire i doveri. A tutti costoro il Carducci si volse come minor figliuolo al padre e ai fratelli; a costoro e ad altri meno grandi: a Vincenzo Monti, cui perdonò la levità politica e amò perchè d'animo caldo e buono; a Giambattista Niccolini, del quale ingrandì la povera poesia, guardandola attraverso il prisma delle intenzioni che gli erano care. Ma forse, fra tutti, colui che lo improntò di sè più fortemente fu Vittorio Alfieri: « alma sdegnosa », che gli offriva quasi un Dante storicamente a lui più prossimo. E come l'Alfieri chiamava sè stesso « vate » e tale sentiva nomarsi dai futuri italiani (« O vate nostro, in pravi secoli nato... »), così parimenti il Carducci volle considerarsi e denominarsi. Egli era il « libero vate », il « sacerdote dell'augusto vero, vate dell'avvenire », l'« italico vate », che usciva alla nuova età vibrando strofe come spade e diffondendo il canto come ala d'incendio; egli saliva « dei secoli sul monte, triste in sembiante e solo », e le strofe levavano il volo intorno a lui come falchi, e al loro passare fremevano le ossa dei grandi, e i giovinetti sognavano la morte per la libertà in faccia al cielo patrio. Quando prese a definire che cosa fosse il poeta, lo ritrasse sotto figura di un grande artiere, che getta nella fornace gli elementi del pensiero e dell'amore, e ne trae spade e scudi, serti pei vittoriosi e diademi per la bellezza. Quando gli accadde d'inneggiare a una donna poetessa, la trasformò, senza avvedersene, in Corinna e in Velleda, e se la trasse accanto vaticinatrice e sacerdotessa, sorella dell'aedo e del bardo. Perfino il celiante Enrico Heine gli si atteggiò come

vate, a cui prestava l'opera sua il dio Thor, e che faceva piegare sotto il soffio dei suoi cantici immortali i santi e gl'imperatori. Fin da giovane, soffocava nel petto i canti d'amore, perchè il nuovo ardore che l'invadeva richiedeva ben altro; non potendo operare, come gli antichi poeti greci, si proponeva di meditare i cantici delle memorie, delle glorie e dei desiderî; si giurava sacro alla patria in ogni sua parola e in ogni suo verso; si vagheggiava sulle tombe degli eroi come Sofocle radioso nel trofeo di Salamina. Le ultime sue vaste poesie furono odi celebrative pel Piemonte, per le milizie alpine italiane, pel Cadore che lottò contro gli austriaci, per l'epica Ferrara. Sdegnò sempre il cuore, « vil muscolo nocivo alla grand'arte pura »; cioè, il portare in pubblico le proprie private sofferenze e miserie. Le donne amate gli fecero sognare Roma e l'Ellade; e posero in sua compagnia serti al simulacro della Vittoria in Brescia.

Non meno evidente è l'aspetto letterario ed erudito del suo ideale poetico. Nella lirica, doveva riversarsi la storia: il passato gli parve la sola degna materia, che restasse nei tempi moderni al poeta. Volle, dunque, atteggiare a rappresentazione artistica i ricordi storici della terra italiana, le figure degli eroi e le leggende, e nutrire il verso di ogni sorta di reminiscenze. Ebbe sempre in dispregio più o meno secreto l'artista umile e ingenuo, e gli preferì quello dotto e sapiente. Insieme con le allusioni storiche, la sua forma poetica cercò corroborarsi di allusioni e comparazioni mitologiche; e si svolse con una fraseologia che segue le movenze dei maggiori poeti italiani e latini. Non soltanto, « scudiero dei classici », si compiacque nell'intarsiare le sue giovanili poesie con frasi, emistichî o versi interi del Parini, dell'Alfieri, del Foscolo, del Leopardi; ma, in tutta la sua opera, attese a parlare con le parole stesse dei grandi, o con altre che fossero figlie di quelle e costantemente le ricordassero, nobilitate dal ricordo.

Ora, la passione politica e la cultura storico-letteraria potevano in due modi tradursi nell'arte del Carducci e farsi contemplazione e poesia. Il primo era quello in cui operasse la sola passione politica; e la poesia che ne sarebbe uscita, parenetica, gnomica, satirica, sarebbe stata etico-politica. Il secondo era quello in cui la passione politica e la cultura storico-letteraria confluissero; e in questo caso sarebbe sorta una poesia storica o epica. Perchè è chiaro che la cultura storico-letteraria, da sola, è impotente a costituire materia di poesia, avendo già la propria spiccata forma teoretica, che è la conoscenza storica: per cangiarsi in materia poetica, dev'essere messa in fermentazione dal lievito della praxis o, come si suol dire, dal sentimento; e, nel caso nostro, dal sentimento politico e morale del Carducci. Questa seconda forma di poesia sarebbe stata più complessa della precedente, operando in essa con forze congiunte e in modo armonico tutti gli elementi dell'anima del poeta; tanto da meritargli il nome di poeta della storia. Ma il poeta etico-politico, o storico-epico, o quale che sia, ha sempre in sè una terza materia che chiede di essere formata: la sua propria vita, le proprie lotte, angosce e gioie, il dramma dell'uomo e quello stesso dell'artista, che passa per vittorie e disfatte, e carezza illusioni e soffre delusioni. Questa terza materia, che non è mancata in nessun poeta (doveva averla perfino il padre Omero, quantunque non ce ne restino documenti!), non poteva mancare al Carducci; e la terza poesia, che sarebbe uscita dal suo stato d'animo, è quella che chiameremo personale o autobiografica.

Tre forme, le quali, in questo punto in cui il risultato della nostra indagine ci pone innanzi solamente le varie forze spirituali del Carducci analizzate in astratto, debbono essere considerate ancora come tre mere possibilità. La poesia non si deduce: si fa, e si osserva quand'è fatta. Che vi siano le condizioni per essa non vuol dir niente: la debolezza dello spirito

del poeta e una serie di cagioni secondarie (che tutte poi, in fondo, si risolvono nella prima) possono impedire che alla condizione segua il condizionato, che la possibilità diventi realtà. E non solamente c'è codesto pericolo in genere, ma c'è poi, in ogni materia di poesia, un pericolo particolare, che nasce dalle viscere stesse di quella materia. Così, per quel che si attiene al Carducci, le tre possibilità di poesia che erano in lui, si accompagnavano con altrettante possibilità di pervertimento o di bruttezza poetica. Infatti, l'impeto etico-politico può, per mancanza d'ispirazione e di lavoro fantastico, restare duro e grezzo fatto morale e politico; e, in questo caso, sorge la poesia politica in senso peggiorativo, che diremo praticistica o pratica. La materia storico-epica può restare semplice erudizione storica; e, in questo caso, si ha quella bruttezza che si chiama poesia erudita o professorale. Infine, sottospecie di questa perversione, l'accoglimento alla forma tradizionale può restare semplice ossequio esterno, fredda imitazione; e, in questo caso, si ha la poesia letteraria. Come le tre possibilità positive non sono senza relazione tra loro e talora si congiungono in uno stesso oggetto, così le tre possibilità negative si accoppiano anche variamente o si danno convegno tutte e tre negli stessi componimenti; e si ha allora una poesia che è insieme pratica ed erudita, o pratica e letteraria, o, addirittura, pratico-erudito-letteraria. Bisogna tener presenti queste possibilità di pervertimenti; ma bisogna a un tempo guardarsi dal cattivo ragionare di quei critici, i quali, vedendo la rupe Tarpea presso il Campidoglio, scorgendo la possibilità di certi errori intrinseca a certe forme di attività, reputano a priori patologiche e infelici quelle attività, e ne condannano anticipatamente i prodotti. A questa stregua nessuna bella poesia, anzi nessuna buona opera umana potrebbe mai nascere, perchè la debolezza è inscindibile dalla forza e l'impurità dalla purità, essendo la forza

e la purità, non la semplice privazione di quelle, ma la vittoria sopra quelle.

Soggiacque il Carducci alle forze distruttive che aveva dentro di sè, e fu egli quel poeta pratico, erudito, letterario, professorale, che alcuni dicono e dice ora il Thovez? Ovvero uscì sempre trionfante dal cimento, e fece sempre grande e schietta poesia, come sembrano affermare i suoi proni adoratori, o come, almeno, non eravamo lungi dal credere noi, giovinetti, quando la maledizione a Pio IX e l'abbraccio al sinigagliese ci destavano pari o maggiori entusiasmi della *Faida di Comune* e dell'*Idillio maremmano*? Ciò non può essere determinato se non dalla lettura e dall'esame della sua poesia stessa. Preliminarmente non si può esprimere se non una probabilità: cioè, che entrambe le tesi estreme siano fallaci. Non è da aspettare che il Carducci rimanesse sempre vinto, perchè in questo caso sarebbe difficile spiegare la fama da lui ottenuta e l'efficacia esercitata, e questo stesso fervore di esame, di critica e di discussione intorno all'opera sua. Ma non è da aspettare neppure, che la sua opera poetica, disseminata lungo un cinquantennio, sia tutta di pari pregio. Egli dovè passare (e ciò accadde in realtà) per vicende di squilibrî, equilibri e nuovi squilibrî, e raggiungere faticosamente la poesia per perderla da capo e rimettersi a quella ricerca e a quella fatica, cui solo la morte dà tregua.

1909.

XXVI

LO SVOLGIMENTO DELLA POESIA CARDUCCIANA.

La verità è proprio questa, che i sei momenti ideali, da noi distinti come « possibilità » nell'esaminare le forze spirituali del Carducci e la loro discorde concordia, si ritrovano tutti, così i tre positivi come i tre negativi, nell'opera di lui. C'è in essa così l'infiammato lirico della vita politica e morale, l'evocatore possente della storia, lo schietto cantore delle sue personali speranze e sconforti, come colui che si lascia prendere la mano dalle passioni pratiche e dalla virtuosità erudita e letteraria. E, anzi, si potrebbe quasi esser tentati a presentare quei sei momenti come consecutivi nel tempo e a dare secondo essi una divisione per periodi della poesia carducciana, press'a poco in quest'ordine: periodo letterario, pratico, autobiografico, politico-etico, storico-epico, erudito. Non è forse vero che il Carducci, dal 1850 alla vigilia del 1860, per gran parte dei *Juvenilia*, fu, soprattutto, un letterato? Che, dipoi, a cagione degli avvenimenti del 1859-60 e di quelli del fortunoso decennio seguente, entrò in una fase praticistica, la quale s'apre con l'ultimo libro dei *Juvenilia*, occupa i *Levia gravia* e, con mutati modelli letterarî, i *Giambi ed epodi*? Che, sul finire di questo periodo, inizia un ritorno sopra sè stesso con le confessioni dell'*Avanti avanti!*, con le evocazioni delle memorie della sua infanzia

e della terra natale, con l'*Intermezzo*? E, in parte coincidente con questo periodo e in parte prosecuzione di esso, non si viene formando la nuova poesia di lui, non più di partito, ma di nazione e di umanità, affermantesi in molte delle *Nuove poesie*, delle *Rime nuove* e delle prime *Odi barbare*? E, anche in parte contemporanee e in parte prosecuzione, non sorgono allora e poi le rime dei *Campi di Marengo*, della *Leggenda di Teodorico*, della *Faida di comune*, del *Comune rustico*, e le odi barbare del *Clitumno*, della *Fondazione di Roma*, delle *Terme di Caracalla*, dello *Scoglio di Quarto*, e altre e altre? Infine, quale dubbio che la poesia erudita del Carducci sia rappresentata segnatamente dalle odi dell'ultimo periodo, dal *Piemonte*, dalla *Bicocca*, da *Ferrara*?

Certamente, questa partizione storica va soggetta a molteplici contestazioni, o è destinata addirittura a svanire sotto gli occhi di chi sottilmente la investighi. E io concedo subito che essa è alquanto o molto artificiosa (nè più nè meno di tutte le altre divisioni di periodi), e che nello svolgimento di uno spirito non si possono fare tagli netti, e che non è lecito trascurare in ciascun periodo così i barlumi del futuro come i ritorni del passato.

I sei momenti, che abbiamo determinati, sono ideali e non cronologici, e perciò si trovano più o meno in ogni periodo della vita del Carducci, e talora, come si è detto, in uno stesso componimento. Per altro, intendendo questi varî periodi come di relativa prevalenza dell'uno o dell'altro momento, possono offrire come una veduta d'insieme dello svolgimento carducciano, e agevolare l'ordine del discorso.

Più nettamente delimitato sembra, ed è, il primo periodo, quello giovanile e letterario. È cosa che balza agli occhi (e che del resto venne confessata dallo stesso autore) che nei *Juvenilia* è continua l'imitazione dei poeti latini e degli italiani. A ogni pagina, si risveglia in noi qualche reminiscenza più o meno forte e prossima; e andarle raccogliendo poesia per

poesia e raggruppando secondo i varî autori imitati, sarebbe buon tema di esercitazione scolastica e non inutile contributo alla conoscenza dello svolgimento carducciano. Ma inutile riuscirebbe ora a noi, perchè la notizia di quelle imitazioni, che sono indubitabili ed indubitate, serve qui solo nel suo enunciato generico e come un presupposto, importandoci invece mettere in rilievo quel che nella generale imitazione non è imitazione. Si vede senza dubbio, nel Carducci dei *Juvenilia*, l'ingenua riproduzione di forme altrui, e quasi l'atto del fanciullo che, col levarsi sulla punta dei piedi, crede farsi grande anche lui. Ma già nella recisa delimitazione dei proprî gusti d'imitatore, in quel non degnare d'uno sguardo la letteratura romantica e stringersi a Orazio e a Tibullo e ai classici italiani, e degli stessi italiani più moderni accettare piuttosto il Leopardi tradizionalista delle prime canzoni che non l'altro più maturo e originale degli idillî, e in quell'abborrimento pel forestierume e in quell'esclusivismo nazionale, è il vestigio di una forza. L'angustia mentale e la pedanteria può essere segno di povertà e segno di ricchezza: come l'uomo osservante delle pratiche religiose può essere un pinzochero povero di spirito o uno spirito austero, un futuro riformatore, e magari un ribelle che per intanto si sottomette a disciplina. Il Carducci sembra di scarso ardimento, paurosamente attaccato ai panni dei classici; pure, in quell'apparente mancanza di ardimento, c'è il rispetto per l'arte, la cautela di chi misura le difficoltà, la docilità e la modestia dell'uomo d'ingegno vero. Se altro mancasse, ciò basterebbe a fare delle prime poesie del Carducci un libro notevole e a giustificare le speranze, che esse suscitarono negli intenditori. Erano una protesta contro la letteratura corrente, e una prova di affetto e di diligenza. Ma ben altro ancora possiamo scorgere in quel libro noi, che siamo ora in grado di proiettarvi la luce che s'irraggia dalle opere posteriori dell'autore. Anzitutto, il sembiante del giovane letterato e imitatore ci mostra già alcuni

tratti della fisonomia morale del futuro poeta. C'è l'insofferenza per la vita molle, e il sospetto o il disdegno per la donna, per l'amore e per le fantasticherie; ci sono i fremiti per l'azione e la scontentezza pel proprio mestiere di letterato; tuona già lo spregio pei vili; si forma il proposito di una vita libera e forte, pur contro il mondo e contro il fato; si pronunzia il giuramento all'Italia. Tale come il Carducci si presenta in questa sua disposizione giovanile, tale si venne svolgendo moralmente per tutta la sua vita. L'odio pel romanticismo e l'amore per la mitologia non è nei *Juvenilia* semplicemente montiano, come potrebbe parere alla prima. Senza che il Carducci ne avesse forse notizia o coscienza, egli sospirava all'antica Grecia come sessanta o settant'anni innanzi aveva fatto la musa che veniva « di là dalle gelide Alpi », come lo Schiller, l'Hölderlin e il Goethe; rimpiangendo quella vita armoniosa e quella religione serena. Del Leopardi non scimmiotteggia il pessimismo: nel *Canto di Primavera*, rifà bensì un motivo leopardiano lamentando la fine delle favole, soavi imagini, ultima giovinezza del cuore umano; ma da codesto lamento trapassa rapidamente alla rievocazione dell'antica Roma, alla rinascita della gente italica e ai rinnovati trionfi sul Campidoglio:

> Te allor, cinti la chioma
> de l'arbuscel di Venere,
> canterem, madre Roma;
> te del cui santo nascere
> il lieto april s'onora,
> te de la nostra gente arcana Flora.

Se codesto è un preannunzio delle odi barbare rivolte a Roma, nell'ode all'amico che non cessava dal piangere il suo amore e che il poeta esorta a dirizzare l'animo alla patria, si rievoca la Firenze del comune e di Dante, nell'altra ode, dedicata alla Libertà e che fu mossa da una lettura delle opere dell'Alfieri, sono accenni alla Francia del 1792.

La poesia storica germina d'ogni parte in questa raccolta giovanile. Una serie di frammenti dovevano comporre una rappresentazione della prima apparizione della civiltà sulla terra: *La selva primitiva*, *Prometeo*, *Omero*. Una corona di sonetti celebra i poeti civili d'Italia, dal Metastasio al Monti, anzi al Niccolini. L'ode *Beatrice* tenta esprimere il significato dell'ideale amoroso trecentesco. In quella per la beata Diana Giuntini è notevole l'attitudine che vi si mostra a risentire i sentimenti di altre genti e di altri tempi, cogliendone il valore umano: la santa vi è contemplata nella sua terra, tra i suoi, nel suo valore etico e sociale. Ed è in certa guisa poesia storica anche quel fare la poesia sulla poesia, riassaporando le antiche forme. Particolarmente notevole deve stimarsi l'ode *Agli Italiani*, germe di ciò che saranno poi *Sui campi di Marengo* e *Legnano*.

Ma il contenuto di poesia personale e storica è ancora adolescente, epperò si piega a ogni forma, senza vigore di crearne una propria. Facilmente il pensiero del poeta si riveste e non si esprime, e prende l'aspetto di un componimento da scuola. Parla di Prometeo:

dura a tergo
gli si premea la Forza e la ferrata
Necessità: scuotea l'una i legami
de l'adamante eterno, e l'altra i chiodi
con la imminente mano
su la fronte stendea del gran Titano:
mentre il Saturnio ne la rupe infame
instigava del negro augel la fame.
Ma rinfiammò in Orfeo
l'inestinguibil foco, ed egli mosse
il duro sasso de le umane menti
citareggiando e le foreste aurite;
fin che pittore de l'uman pensiero,
pari a' numi ed al Fato, alzossi Omero.

Un velo nero strappato alla sua donna, e una scossa violenta per sottrarsi al dominio dell'amore, si atteggiano in guisa affatto letteraria:

> Cara benda, che in van mi contendesti
> nera il candido sen d'Egeria mia,
> spoglia già gloriosa, or ne' dì mesti
> de le gioie che fur memoria pia;
> tu sol di tanto amore oggi mi resti,
> e l'inganno mio dolce anche peria.....
> Deh, perisci tu ancor. Nè sia più mai
> cosa che a questa offesa anima apprenda
> com'io di donna a servitù piegai.

Si può misurare il cammino percorso dal Carducci, ravvicinando qualcuna delle poesie giovanili per la morte del fratello a quella posteriore per la morte del figliuolo. Qualche volta, il pensiero generale è il medesimo:

> Qui dove irato agli anni tuoi novelli
> sedesti a ragionar col tuo dolore,
> veggo a' tepidi sol questi arboscelli,
> che tu vedevi, rilevarsi in fiore.
> Tu non ti levi, o fratel mio.....

È lo stesso motivo della breve lirica: « L'albero a cui tendevi La pargoletta mano.... ». O, anche, si può paragonare il sonetto: *A un cavallo*, col posteriore sonetto: *Al bove.*

L'ispirazione poetica si perde sovente nella forma riflessiva. I sonetti sui poeti italiani si risolvono in una serie di ammonimenti: Parini è invocato, perchè accolga nelle sue mani una promessa; Metastasio, per poter fulminare col ricordo dei suoi melodrammi di virtù romana il « secoletto vil che cristianeggia »; Goldoni, come protesta contro i drammi infranciosati; e via dicendo. Sono pensieri, piuttosto che lirica. Ed è invero assai più agevole elaborare un componimento aiutandosi con un fil di logica, che fecondare l'intima

poesia di uno spunto poetico. L'ode *Agli Italiani*, pur così importante per la storia della formazione del Carducci, offre la sola analisi di quella ispirazione, di cui la *Canzone di Legnano* darà la sintesi. La visione storica e il biasimo della realtà presente si alternano in quell'ode, e ne nasce un'imitazione del canto di Cacciaguida. Il poeta c'istruisce su tutto il processo mentale pel quale è giunto alla sua visione, e comenta sè stesso:

> e disdegnosamente
> guarda agli archi.....
> O padri antichi.....

La contemplazione della vita degl'italiani al tempo delle lotte con l'impero è seguìta subito dalla predica morale:

> or tósco ai figli è il prepotente canto
> e il docil guizzo de' seguaci moti.....

La tendenza oratoria si sovrappone a quella poetica; il che si vede poi in ispecial modo nelle canzoni pel busto dell'Alfieri e pel *Mario* del Niccolini. Nella prima delle quali si accumulano le figure oratorie, come son queste d'interrogazione:

> Dunque, sempre smarrita
> fia dal suo corso? e in noi sempre viltade
> suo soverchio userà? fien d'ozio offese
> nostre menti in eterno? e veramente
> persa è la tempra di ciascun valente?

Dove si può anche notare un evidente esempio di letteratura che rimane mera letteratura, velo e non espressione, in quella « viltade che usa il suo soverchio ». La canzone sul *Mario* ha esortazioni di questa sorta:

> Or, poich'altro n'è tolto, or guerra indica
> da' teatri la musa;
> gitti il flauto dolente, e la lorica
> stringa, ed a l'aste dia la man già usa.

Quinci altera virtù ne' nuovi petti
bevano i giovinetti:
qui la virile età l'ardir prepari,
e che sia patria l'util plebe impari.

Cercare, dunque, poesia vera e propria nei *Juvenilia* sarebbe vano. Ma non si può non sentirvi una grande nobiltà di forme, un forte convincimento anche attraverso l'involucro letterario, un raro senso d'arte, e, qua e là, movimenti e immagini quali non si trovano in coloro che, cominciando da imitatori, sono destinati a restar sempre tali. Così il « mondo vile Che muor di febbre ne le piume e trema » di uno dei sonetti pel fratello suicida; la « scogliera bianca de la morte », in un altro sonetto; le nere chiome che il poeta vede ondeggiare all'aura, e il folgorio dei « superbi occhi ridenti », con cui termina uno dei letterarî sonetti erotici. In quel travestimento umanistico-oraziano che egli fa di una santa di villaggio, della beata Diana, spira tuttavia una fresca impressione dei campi e della gente dei campi, e la figura della santa vi è disegnata con molta purezza:

E ti fur vanti gli amorosi affanni
onde nutristi a Dio la nova etate,
e fredda e sola ne l'ardor de gli anni
virginitate.
Pur risplendeva oltre il mortal costume
la dia bellezza nel sereno viso,
e dolce ardea di giovinezza il lume
nel tuo sorriso.

Questo è dilettantismo, ma da artista. Maggiori dubbî doveva destare l'atteggiamento oratorio e parenetico, che abbiamo già notato. C'era in esso come la disposizione a giovarsi delle forme letterarie quale ornamento per fini pratici; il che accadde, difatti, nelle rime ispirate dagli avvenimenti del 1859-60. La forma diventa, in queste liriche, affatto estrinseca; tanto che lo scrittore può passare con indifferenza da

una canzone petrarchesca per Vittorio Emanuele a un inno in decasillabi berchettiani sulla *Sicilia e la rivoluzione*, o alle strofette ottonarie della *Croce di Savoia*. Sono lavori che potrebbero essere del Carducci o di qualsiasi altro colto letterato, privi affatto d'impronta personale. E anche qui gioverebbe paragonare quel che erano allora per lui certe figure, che ripresentò poi, con ben altro vigore, nelle poesie dell'età matura. Un sonetto per Garibaldi suonava allora:

> Te là di Roma su i fumanti spaldi
> alte sorgendo ne la notte oscura
> plaudian pugnante per l'eterne mura
> l'ombre de' Curzi e Deci, o Garibaldi.....
> Vola tra i gaudî del periglio, o forte:
> vegga il mondo che mai non fosti vinto,
> nè le virtù romane anco son morte.

Le poesie di diversa ispirazione, come quella *Carnevale* o i *Poeti di parte bianca* (in versi sciolti, con inserzione di due ballate in istile antico, che tengono della contraffazione) sono anch'esse scadenti. Appena s'incontra in quella serie qualche breve lirica, come quella al Petrarca: « Se, porto dei pensier torbidi e foschi... », che è mossa da un sentimento e si svolge con gentile maestria di forme; o il robusto sonetto *Roma*.

Cosicchè è da stimare una fortuna l'invasione di furore politico che entrò nell'animo del Carducci qualche anno dopo, e lo sconvolse tutto. Se il poeta neppur qui c'è ancora, c'è almeno l'uomo, e non più il letterato. La poesia *Dopo Aspromonte*, agitata, scompigliata, rotta, piena di salti e di esclamazioni, non è, di certo, una bella cosa; ma non è più la rimeria politica del '59. Il documento capitale e rappresentativo di questo nuovo periodo si trova, per altro, nell'*Inno a Satana*, dove appare sotto il rispetto dell'arte un nuovo Carducci, nel quale si stenta a riconoscere il corretto e decoroso letterato degli anni precedenti. L'inno è tirato giù

d'un fiato, illustrando in modo alquanto facile il significato della figura di Satana nella storia universale, e chiudendo con un pezzo di bravura: la descrizione della macchina ferroviaria. Nella foga, lo scrittore non s'indugia a scoprire le immagini dirette e precise, ma si contenta volentieri di frasi trite: la terra e il cielo sorridono e si scambiano parole d'amore: il vino ristora la vita fuggevole, proroga il dolore e incora l'amore; e simili. Nè mancano trivialità; come il « via l'aspersorio, prete » e il « vedi la ruggine che rode il brando a Michele » e « lo spennato arcangelo ». Il Carducci giudicò poi severamente questo suo lavoro, e lo chiamò « chitarrata volgare »; ma insistette al tempo stesso nell'affermare che fu una « birbonata utile », mossa dal desiderio di risvegliare qualcuno e rinnovare qualche cosa. Il che era anche più vero per lui stesso: con l'*Inno a Satana*, il Carducci si risvegliò e rinnovò, e mise la mano sopra una materia di poesia che doveva a lungo elaborare dipoi: l'esaltazione della vita terrena, l'odio all'ascetico medioevo, l'amore e il vino quali egli li sentiva (anche qui il « lampo tremulo d'un occhio nero » e il « lieto sangue dei grappoli » stanno accosto), la celebrazione della storia umana, il vapore come simbolo della vita moderna, dell'industria e del lavoro. Materia ancora rude, che prende perciò una forma sommaria, impropria, generica, quale poteva imprimerla il bisogno pratico di offendere e calpestare la Chiesa, esaltando lo spirito laico.

Si entra, per tal modo, nella poesia dei *Giambi ed epodi*, nella quale anche i modelli letterarî cangiano: non più latini, non più Parini, Alfieri e Foscolo, ma poeti moderni e stranieri, l'Hugo, il Barbier, lo Heine; non più forme metriche chiuse o cantanti, ma quelle rotte e agitate, come sono le strofe di endecasillabi e settenarî alternati e le quartine con rime tronche. Il cangiamento, così nella metrica come nei modelli letterarî, era affatto spontaneo: il Carducci non tanto cangiò stile perchè lesse i poeti stranieri, quanto li lesse perchè il

suo stile, cioè la sua anima era mutata. Essa aveva ora un oggetto presente d'amore e un bersaglio presente e preciso di odio; e tutta si tendeva nello sforzo di colpire il nemico e di sollevare e volgere gli animi italiani verso il suo proprio ideale. È questo il periodo « praticistico » della poesia carducciana.

Praticistico, perchè la passione di lui era troppo violenta e prepotente da effondersi nel canto. Donde difetti parecchi d'intonazione, di struttura, di euritmia, di correttezza; donde altresì qualche inopportuna imitazione. Alle notizie politiche di quei giorni, il Carducci tutto si convelleva di rabbia; e tentava la satira, il sarcasmo, l'umorismo. Ma troppo più sentiva bisogno di fremere e ruggire; e il sarcasmo gli veniva fuori esagerato, l'umorismo sforzato, la satira impoetica. Gli mancava quel tanto di riflessione, che, concedendo un certo distacco dagli avvenimenti, rende possibile riderne e rappresentarli. Il *Meminisse horret*, la *Consulta araldica*, il *Canto dell'Italia* e simili, sono esempî di codesta poesia impoetica. C'è ira molta, ma non lirica; si aspetterebbe l'invettiva in prosa, e mal se ne tollera la traduzione verseggiata. E, per quel che riguarda la struttura, parecchi di questi componimenti sono, per l'appunto, costruiti. L'epodo per il Corazzini comincia con un « Dunque », e si svolge oratoriamente, chiudendosi con una scomunica al papa; quello per Monti e Tognetti ha anch'esso dell'oratoria forense o tribunizia, e gl'inseriti brani sarcastici o descrittivi sembrano mosse calcolate. Le *Nozze del Mare* è in due parti, un quadro di gloriosa vita antica e un altro di abbietta vita odierna: struttura che si trova già nell'ode *Agli Italiani* e ritorna di poi più volte, fino all'ode sul *Processo Fadda*. Si avverte, qua e là, che il poeta piega la poesia al bisogno di sfogare il suo sdegno: chiarissimo in quel passaggio dell'epodo pel Cairoli, dove se la prende con un Cetego e con un Ciacco, rompendo il corso poetico, come un cane ringhioso lascia il cibo per addentare

il passeggiere. Finalmente, la scorrettezza che si notava nell'inno a Satana, si nota ancora in parecchi dei giambi ed epodi, se in poesia l'eloquenza abbondante è scorrettezza.

Ma bisogna insieme affermare che, proprio in questo periodo, proprio in queste poesie praticamente mosse e concepite, il Carducci viene rivelando originalità anche nella forma. L'involucro letterario è lacerato e gettato via; l'impeto dell'animo, l'immagine viva, la frase immediata prorompono. Gli epodi ora ricordati hanno pezzi assai belli per commozione ed espressione; come in quello del Corazzini il ricordo piangente dell'amico nei dì sereni, quando insieme con lui il poeta andava su pei monti e il fucile del cacciatore faceva risonare di colpi sicuri i valloni solitarî. L'ode pel vigesimo anniversario dell' 8 agosto 1848 in Bologna culmina in una dipintura, magnifica di concitazione e di vigore, della lotta sostenuta dalla plebe bolognese contro gli Austriaci. L'altra *Agli amici della valle tiberina*, appena guasta dalla finale invettiva politica, è la prima descrizione carducciana di un paesaggio d'Italia nella sua vita storica, e in quella moderna che le si è sovrapposta sgombrando i resti del medioevo. Come il medioevo è ricordato per aborrirlo, così la storia romana e delle più remote origini d'Italia è accolta quasi retaggio e talismano, trasmesso nei secoli:

Fiume d'Italia, a le tue sacre rive
peregrin mossi con devoto amor
il tuo nume adorando, e de le dive
memorie l'ombra mi tremava in cor.
E pensai quando i tuoi clivi Tarconte
coronato pontefice salì,
e, fermo l'occhio nero a l'orizzonte,
di leggi e d'armi il popol suo partì;
e quando la fatal prora d'Enea
per tanto mar la foce tua cercò,
e l'aureo scudo de la madre Dea
in su l'attonit'onda al sol raggiò.....

L'entusiasmo diventa rappresentazione: il poeta non passa oltre, imprecando, sillogizzando e condannando, ma si sofferma amoroso sul proprio sogno. L'elemento pratico e polemico si viene facendo sempre più breve e incidentale. Nell'ode per l'anniversario della Repubblica francese, la fantasia del Carducci è già tutta riempita dalle grandi figure che ha evocato: Danton, toro immane che spezza le strambe, si lancia nell'arena e porta sulle corna re, preti e stranieri; Marat, che custodiva nel seno profondo l'onta e il terrore di venti secoli; Robespierre, che, come falciatore per la sua via, ebbe l'occhio al cielo e la mano al lavoro. La polemica politica è un semplice contorno, che si dimentica, come la maledizione al sole di termidoro, dove riappare la prosa:

> Maledetto sia tu da quante sparte
> famiglie umane ancor piegansi ai re!
> Tu suscitasti in Francia il Bonaparte,
> tu spegnesti ne' cor virtude e fè.

L'altra ode su *Versaglia* dovrebbe esprimere l'aborrimento per l'èra assolutistica di re Luigi XIV; ma la storia ha la sua solennità anche nel male, e in quel sentimento solenne il poeta trova le linee della sua rappresentazione:

> Quando ei dormia, poggiato a un bianco seno
> co 'l pugno a l'elsa e in su le teste il piè,
> tutta la Francia da l'Oceano al Reno
> era superba di vegliare il re.

Così col nutrimento della passione politica, e insieme col purificarsi dalle scorie di essa, si forma la poesia storica carducciana. E si forma insieme la poesia etica, che già nel 1870 dètta l'ode per le nozze di Cesare Parenzo, animata dal sospiro alla natura, alla vita proba e casta, che è altrice di uomini forti e di eroi: ode altissima di pensiero e di senti-

mento, sebbene ancora alquanto discorsiva e letterariamente atteggiata:

> A l'armi, a l'armi, o amore!
> tu puoi, tu sol, cotanto!
> Se questa speme in core
> io porti, ancora il canto
> da l'anima ferita
> gitterò ne la vita;
> e su 'l ginocchio, come
> il gladiator tirreno
> poggiato, io, fra le chiome
> e nel riarso seno
> la fresc'aura sentendo,
> morirò combattendo.

L'anima sua era ferita: egli giungeva a quel punto in cui per la prima volta si guarda al proprio passato, si fanno i conti con sè medesimo, si procura d'intendere ciò che si è voluto e ciò che si è operato, si ripensa agli ostacoli incontrati e anche questi si cerca intendere, non già per rassegnarvisi ma per ripigliare coscienza della propria azione e meglio guidarla nel futuro. L'ode pel Parenzo si apre con una confessione: il poeta non è più un giovinetto sconosciuto; ha ormai di contro un'opinione, che lo ha giudicato animo privo d'amore e di gentilezza, tutto in preda all'ira e al dispetto; e sente l'ingiustizia, l'esagerazione, la superficialità di questo giudizio che gli grava sopra. Lo stesso sentimento prorompe nella lirica *Ai miei censori*, che ha una prima parte d'invettiva troppo lunga e occasionale, come accade nell'ira; ma si solleva con un gran colpo d'ala nella seconda parte, col «via, chi ve l'ha chiesto?», in cui il poeta, scacciando da sè tutto quel pettegolume, ridice ciò che accade in lui quando il Dio l'agita, e, con fremente coscienza di sè stesso, esalta la propria opera. Ma il ripiegamento sopra di sè, il

più consapevole temperato e sicuro fronteggiare la società che lo circonda ispira segnatamente le strofe dell'*Avanti, avanti!*, prefazione alle nuove poesie e vero grido di ripresa e rinvigorimento dell'arte del Carducci; il quale, nel delineare qui a grandi tratti la sua autobiografia intima, raccoglie le sue esperienze e le sue forze esercitate per drizzarle a miglior segno. La sua lirica è il suo strumento: è « il sauro destrier de la canzone », sul quale egli salta in arcione e che sprona verso la mèta lontana, verso il suo sogno. Ma un « ahi! » (il ritorno su sè stesso) gli fa comparare quel che egli sentiva da giovane con la realtà: il superbo amore per la gloria da lui nascosto nei superbi silenzî e il sacrificio di ogni diletto e voluttà, fatto a esso con animo pronto, e i suoi propositi e i suoi tentativi di correttore e incitatore della vita nazionale; e, in contrasto, la lieve o nessuna efficacia esercitata dalla sua parola sui suoi concittadini: donde lo scontento verso la inutile poesia e il vano guardare invidiando la sorte dei combattenti. Nasce da ciò una tristezza, che non è più convulsa ribellione, ma quasi inclina alla mestizia e immette un rivolo di dolcezza nella stessa rampogna:

O popolo d'Italia, vita del mio pensier,
o popolo d'Italia, vecchio titano ignavo,
vile io ti dissi in faccia, tu mi gridasti: Bravo,
e de' miei versi funebri t'incoroni il bicchier.

E la mestizia non è scoramento, è dolore che ritempra; onde lo spirito di lui ricorre, quasi a ripigliare le sue vergini forze, al ricordo della giovinezza, della terra nativa, del paese toscano di maremma, dove crebbe tra le memorie della sua gente:

e con me nel silenzio meridian fulgente
i lucumoni e gli àuguri de la mia prima gente
veniano a conversar...

tra quelle memorie e lo spettacolo del libero lavoro e i canti sereni dei mietitori. In questa coscienza del suo essere ritrova la vigoria e la risolutezza a persistere nella sua opera, a spingerla sino all'estremo delle sue forze, sino alla morte.

Seguono a questa lirica, ricca di movimento e nondimeno tutta fusa, o si rannodano ad essa, altre in cui il convulso tribuno scopre lembi della sua anima, fa sentire i suoi amori e le sue speranze, si mostra uomo nelle sue sofferenze e nelle sue trepidazioni, austero anzi un po' burbero sempre e ruvido, e pure aprentesi a volte alle effusioni e alle tenerezze. Di questo periodo sono l'*Idillio maremmano* e *Davanti San Guido*: nel primo dei quali torna viva a un tratto nel ricordo la giovane contadina a cui si volse il primo amore, e il poeta, «dopo tant'ora di tumulti oziosi», si riposa in quell'immagine e nelle altre, che si risvegliano insieme con essa, della rude e sana vita agreste, da lui un tempo vissuta. Motivo antichissimo, diventato convenzionale nella poesia pastorale e campestre, e che qui si rifà nuovo, perchè risorge attraverso la realtà e non attraverso la letteratura. Quel grande occhio azzurro lampeggiante di fuoco selvatico, quei cigli vivi, quel fianco baldanzoso e quel seno restio ai freni del velo, sono impressioni dirette, direttamente rese. Quelle lunghe file di pioppi susurranti al vento, quel rustico sedile sul sacrato, quella vista del piano con le brune zolle sconvolte dall'aratro e dei verdi colli e del mare, e del camposanto che è a un lato, e compie tutto quel mondo (la donna, la famiglia, il lavoro, la morte), hanno la trasparenza di un paesaggio che stia innanzi agli occhi. Si prova la sofferenza e quasi la vergogna del travaglio mentale e del furore politico, e l'animo è pervaso dalla nostalgia per l'aria aperta, per l'operosità fisica, pel semplice costume, in cui il lavoro mentale è ristretto al minimo, e il corpo gioisce, come liberato da un veleno. La medesima nostalgia è nel *Davanti San Guido*, col richiamo che al poeta fanno i cipressi, allineati in doppia fila,

tra i quali giocava bambino. E ai cipressi egli dice, o dai cipressi si fa ripetere, quel che agli uomini, nell'orgoglio della lotta, non direbbe: « Ben lo sappiamo: un pover uom tu se' »:

> Ben lo sappiamo, e il vento ce lo disse
> che rapisce degli uomini i sospir,
> come dentro al tuo petto eterne risse
> ardon, che tu nè sai nè puoi lenir.
> A le querce ed a noi qui puoi contare
> l'umana tua tristezza e il vostro duol.....

E ai cipressi della sua infanzia egli si confida, e si confida alla vecchia nonna, che dorme nel prossimo cimitero, a lei che gli narrava quella fiaba della fanciulla che cerca il suo perduto amore, la fiaba nella quale ora vede come il simbolo della sua stessa vita. E gli balena il desiderio di tornare per morire in quei luoghi ed essere accolto nel cimitero dove abita la nonna. È una poesia di una soave fantasticheria melanconica, in cui appena stòna qualche punta contro i manzoniani stipendiati del regno d'Italia, o contro la manzoniana soluzione del problema della lingua, residui del Carducci polemista e letterato.

Con voce minore, il ricordo della fanciullezza e della maremma canta in altre poesie (*A una bambina*, *Traversando la maremma*, *Nostalgia*, ecc.); nel *Ricordo di scuola* è la prima rivelazione che egli ebbe, bambino, della morte; in altre, sono sue impressioni quasi fisiche di umor nero, di fastidio, d'insofferenza (*Tedio invernale*, *Davanti a una cattedrale*, ecc.); in qualche sonetto, sotto figura storica (*Martin Lutero*, *Dietro un ritratto dell'Ariosto*) parla di sè medesimo. Ma dove le intime risse che gli dilaniavano il petto, le vicende di collera e d'intenerimento, tutto il suo animo turbolento e appassionato, che si adira e vorrebbe piangere, che schernisce e vorrebbe amare, si abbandona a uno sfogo liberatore, è nell'*Intermezzo*. Alita in questo l'amaro sorriso sulle pas-

sioni alle quali già aveva dato tutto sè stesso, e sulle proprie illusioni e delusioni; e, insieme, c'è un ritegno, quasi una paura di lasciarsi andare ai lamenti, un sospetto contro il cuore, che si manifesta nell'irrisione al suo « cuor vecchio » e nella satira violenta contro i professionali poeti del cuore. Ma la satira e la beffa è interrotta da parole gravi sul suo « far, disfare, rifare » e sul suo faticoso e pazzo lavorare; sulla inadeguatezza del suo canto al suo animo: « E il mio canto miglior sempre è quel desso, Quel che non feci mai ». Ed è interrotta dalla consueta effusione tenerissima al pensiero della Versilia, la terra da lui vista traverso i sogni lacrimosi dell'infanzia. Egli si sente stanco ormai del suo saettare poetico: « d'Italia Archiloco ormai lasso »; e anela a un'altra poesia, per chiudervi il suo cuore: « O Paro, o Grecia, antichità serena, Datemi i marmi e i carmi ». Benchè in questo *Intermezzo* si avverta l'influsso dello Heine (e senza lo Heine non avrebbe certamente la forma che ha, e, in ispecie, quel modo di trapassi dal serio al grottesco, dall'elegia alla satira), esso è, per altro, poesia originale, perchè v'è dentro tutto il pensiero e il sentimento del Carducci, e perchè i movimenti heiniani sono resi carducciani; salvo in certi sforzi di celia, nei quali invano egli tenta raggiungere il suo modello, intimamente diverso da lui che possiede non il dono della celia, ma quello dell'invettiva.

Il Carducci letterato è stato riassorbito attraverso queste poesie autobiografiche; riassorbito il Carducci tumultuoso dei giambi ed epodi. La letteratura opera, d'ora innanzi, come succo nutritivo della sua forma, alla quale conferisce, nella sintassi, nella fraseologia, nei singoli vocaboli, quella forza che tocca le più riposte corde della nostra italianità e sveglia in noi echi molteplici. La passione pratica si sottomette alla contemplazione; e non pretende più ormai fare del verso uno strale o una spada e piegarlo ai suoi voleri come uno strumento, ma si muta in fantasma, tanto più energico quanto

essa è più contenuta e concentrata. La metrica stessa è rinnovata; e non solamente sono sparite del tutto le canzoni petrarchesche del primo periodo, ma anche i metri dei giambi ed epodi, sostituiti da forme più intime al suo spirito: specialmente dai metri classici, dapprima rimati e poi dispogliati della rima e divenuti « odi barbare »; e talvolta da un asciutto verso sciolto, o altre volte ancora da metri varî, consigliati dall'indole storica del tema e intimi a essa. La metrica delle odi barbare e il rasserenarsi dello spirito del Carducci nel passaggio dalla gioventù alla virilità, sono in istretta relazione. Se Victor Hugo e lo Heine lo avevano accompagnato nel trapasso dal periodo letterario a quello praticistico, nel nuovo trapasso lo accompagna il Platen, e cioè lo aiuta a trovare la sua propria via.

Naturalmente, anche qui è da ripetere l'avvertenza che i periodi, che andiamo distinguendo, sono delimitati molto all'incirca. Come le confessioni e i brani autobiografici riappaiono di tanto in tanto anche negli anni seguenti (p. es., nel *Sogno d'estate*, nella *Sera di San Pietro*, nelle odi *Per le nozze della figliuola*); come della più serena poesia del Carducci c'era già sporadicamente qualche esempio negli anni precedenti alle odi barbare (p. es., in alcuni sonetti *Virgilio*, *Il bove*, ecc.); così anche contemporaneo alle odi barbare è il *Canto dell'amore*, in molte parti del quale si risente, non tanto nel contenuto di pensiero quanto nella forma, il Carducci dei *Giambi ed epodi*. Accanto alla poesia vera (« Io non so che si sia.... »), si ritrova in esso virtuosità d'eloquenza, come nel lungo inventario del paesaggio da cui sale il canto dell'amore, o di personificazione, come quella dell'Idea, presentata con figura d'interrogazione; e il finale abbraccio col papa stride col solenne saluto alle genti umane, miscuglio com'è di un moto fuggevole di compassione pel povero vecchio e di un altro di allegria irriverente. Se questa poesia è diventata popolare, meritava di diventarlo, non solo per le

parti belle (che non le mancano), ma anche perchè ha quelle debolezze che conferiscono alla popolarità.

Il rasserenamento artistico si fa nell'anima del Carducci mercè un ritorno all'Ellade e a Roma: al mondo che simboleggiava il suo ideale di bellezza e di eroismo. Quasi prefazione del nuovo ciclo poetico, sta l'ode ad Alessandro d'Ancona, anatema al medioevo:

> Pigri terror de l'evo medio, prole
> negra de la barbarie e del mistero,
> torme pallide, via! si leva il sole,
> e canta Omero.

Quasi sommario delle poesie che seguiranno, stanno le tre *Primavere elleniche*: invito della donna amata verso l'Ellade, fuggendo le occidue macchiate rive; invito verso la greca terra di Sicilia; sogno dei favolosi prati di Elisio, dove errano in disparte bisbigliando tra loro i poeti e le belle. E così nelle *Primavere*, come nelle altre odi delle quali parliamo, la rivolta contro il cristianesimo dà significato di purificazione etica al viaggio ideale in Grecia. Talvolta, come nella prima *Primavera*, o nell'ode barbara *Fantasia*, la polemica è sottintesa; tal'altra, l'accenno è esplicito, come nella seconda delle *Primavere*, e nell'ode barbara *In una chiesa gotica*. La gentile figura della sua donna ora trasporta il poeta pei floridi sentieri della visione, e la molle aura della parola di lei lo fa navigare alle isole verdi, dove sorgono candidi templi di pario e cipressi e mirti, ai giorni in cui le fanciulle discendevano dall'acropoli sulle rive cantando e aprendo le braccia ad Alceo reduce dalle battaglie; — ora muove in lui un impeto come di strappare la donna amata alla chiesa del semitico nume, nei cui misteri domina continua la morte, e vederla in un coro di vergini cingere l'ara di Apollo, versando anemoni dalla mano, gioia dai fulgidi occhi, e dal labbro un inno di Bacchilide. Il pensiero della morte suscita in lui,

come già negli antichi, più forte il senso della vita e dell'amore. Uscendo dalle bianche e tacite case dei morti (*Fuori alla certosa in Bologna*), al bacio del sole, alla vista delle messi ondeggianti, avendo a fianco la donna del suo desio, egli ascolta il sospiro dei morti verso i vivi, che si amano nell'aureo sole. Sulla tomba di via Appia, coglie l'alloro per Dafne; su quelle tombe le nubi, colorate dal sole invernale, ridono alla bella fronte di Egle, che guarda. « Lungi le tombe! », dice a Delia, che gli aveva rivolto parole melanconiche: « lontana favola è per voi la morte »:

> voi dolce madre chiaman due parvole,
> voi dolce suora le rose chiamano,
> e il sol vi corona di lume,
> divino amico, la bruna chioma.

In queste liriche degli anni maturi s'incontra per la prima volta nel Carducci l'amore: quell'amore carducciano, che, come abbiamo già osservato, è *voluptas*, nel significato alto della parola, gioia di tutto l'essere, degli occhi e della fantasia. Certo, non è senza ombre: il tetro dolore del distacco riempie, p. es., l'ode *Alla stazione in un mattino d'inverno.* Ma, di solito, è semplicemente voluttuoso, godimento della bellezza, desiderio di sentire in sè il dolce bollore della vita. La forza d'amore è còlta con una freschezza e una tenerezza che, negli uomini di temperamento austero, si forma tardi, dopo che il loro cuore è passato per molteplici prove. Una delle poesie più schiette del Carducci, quantunque delle meno popolari, è quella senza titolo che comincia: *Era un giorno di festa, e luglio ardea....* La scena è, anche qui, una chiesa: nelle chiese c'è la storia e c'è l'arte e c'è la fede, e non è maraviglia che un poeta vi entri spesso. E nella vetusta chiesa lombarda, che è in pieno esercizio di culto, addobbata e illuminata a festa, risonante dell'organo, affollata di devoti,

(in fondo de la chiesa due soldati
guardavan fisi ne l'altar maggiore:
  tra quella festa di candele accese,
tra quella pompa di broccati e d'or,
ei pensavan la chiesa del paese
nel mese di Maria piena di fior):

in un angolo, sotto un'arcata bruna, fra due rosse colonnine, l'occhio del poeta scorge una donna e sorprende l'amore:

stava la bella donna inginocchiata,
giunte le mani, senza guanti, belle.
  Umido alla piumata ombra del nero
cappello il nero sguardo luccicò,
e in un lampo di fede il suo mistero
quel fior di giovinezza a Dio mandò.

Anche la morte si fa dolce e serena in questa disposizione di spirito; ed è malinconia senza disperazione nel *Ruit hora*, nel *Monte Mario*, nella *Nevicata*; è ricongiungimento al mondo ideale nell'isola delle belle, degli eroi, dei poeti, come nell'ode a Shelley. È la morte di chi ha amato ed ha combattuto, triste nel distacco e pur arriso da una promessa di pace.

Per intanto, il petto si apre al largo respiro della vita. L'inno all'*Aurora* — alla dea al cui bacio tutte le cose si risvegliano scintillando, il bosco freme, i nidi pispigliano, gli uccelli spiccano il volo, i poledri corrono nitrendo, mugghiano i buoi; e che ogni uomo dato al lavoro risente come gli uomini primitivi, come gli Arî padri; — alla dea il cui viso appare mesto sulle città moderne, dove non la guarda nè il triste gaudente che si riduce allora al sonno nè l'operaio che è ricondotto al servaggio dell'officina, e solo qualche amante che esce dalle braccia della sua donna ancora la saluta; — è un grande anelito verso la fresca natura. A cogliere la natura del suo perpetuo ritorno che è pur sempre nuovo, il Carducci spiega una rara potenza. Ecco il *San Martino*, che ritorna:

La nebbia a gl'irti colli
piovigginando sale,
e sotto il maestrale
urla e biancheggia il mar.
Ma per le vie del borgo
dal ribollir dei tini,
va l'aspro odor de i vini
l'anime a rallegrar.
Gira su' ceppi accesi
lo spiedo scoppiettando:
sta il cacciator fischiando
su l'uscio a rimirar.....

Il *Canto di marzo* è, forse, il capolavoro in cui si esprime questo sentimento di consonanza con la natura. La terra giace e palpita come un'incinta sul talamo: nel cielo e nel vento è la pioggia che essa aspetta e invoca da tutte le sue glebe. Ed ecco l'acqua scroscia, e terra, animali, uomini vi si protendono, la ricevono, la bevono. La scena ricorda quella, ritratta in pochi versi immortali dal Leopardi; ma affatto diversa ne è l'ispirazione. La parola del Leopardi è amara e sarcastica:

Umana
prole, cara agli Eterni. Assai felice
se riposar ti lice
d'alcun dolor; beata
se te d'ogni dolor morte risana.

Ma la parola del Carducci è sacerdotale:

Chinatevi al lavoro, o validi omeri;
schiudetevi a gli amori, o cuori giovani;
impennatevi a i sogni, ali de l'anime;
irrompete a la guerra, o desii torbidi:
ciò che fu torna e tornerà ne i secoli.

I validi omeri, che si chinano al lavoro, sono oggetti di altri canti. Stupendo, tra essi, quello ispirato a un gruppo del

Cecioni, e che ci ripresenta la giovane contadina, la bionda Maria guardata ora non più nel sogno di amore, ma col sentimento di rispetto che si arresta commosso innanzi a quella figura di lavoratrice e di madre. È una poesia tutta fragrante di campagna, tenera di verde, luminosa di sole, robusta di forza umana, splendente di purità:

> Lei certo l'alba che affretta rosea
> al campo ancora grigio gli agricoli
> mirava scalza co 'l pie' ratto
> passar tra i roridi odor' del fieno.
> Curva su i biondi solchi i larghi omeri
> udivan gli olmi bianchi di polvere
> lei stornellante su 'l meriggio
> sfidar le rauche cicale a i poggi.
> E quando alzava da l'opra il turgido
> petto e la bruna faccia ed i riccioli
> fulvi, i tuoi vespri, o Toscana,
> coloraro ignei le balde forme.
> Or forte madre palleggia il pargolo
> forte: da i nudi seni già sazio
> palleggialo alto, e ciancia dolce
> con lui che a' lucidi occhi materni
> intende gli occhi fissi ed il piccolo
> corpo tremante d'inquïetudine
> e le cercanti dita: ride
> la madre e slanciasi tutto amore....

Miracolo di stile, le prime tre strofe condensano tre quadretti: l'alba, il meriggio, il vespro del lavoro agricolo; le altre due vincono lo scalpello dello scultore, e sono, esse stesse, una scultura.

Ma la terra non parla al Carducci solamente con le sue immagini di vita presente e perpetua. La terra, che egli contempla, è la terra d'Italia; le pianure, i monti, i fiumi ricordano battaglie; le città, di cui è cosparsa, sorsero nei secoli

per mano dei figli d'Italia e ne videro le lotte; le torri, gli archi, i tempî, le statue sono monumenti di storia italiana. Così la poesia campestre si disposa alla poesia storica; e vengono fuori le odi *Sirmione*, *San Petronio*, *Su l'Adda*, *Da Desenzano*, *Davanti il Castel vecchio di Verona*, *Le terme di Caracalla*, *Roma*, *Alle fonti del Clitumno*; la quale ultima, fra le varie di questo gruppo, è la più complessa e importante. Il poeta trova la congiunzione tra la sua passione politica e le sue predilezioni letterario-erudite: quella ravviva queste, queste porgono all'altra la materia, di cui foggerà le sue membra poetiche. La tendenza espressa nel giovanile inno a Satana ora diventava realtà; il *Clitumno* (come è stato giustamente osservato [1]) è « un nuovo e più completo e rifatto inno a Satana, sereno e sicuro quale si conviene alla trionfatrice virilità ». I varî motivi e le varie forme della poesia del Carducci vi si adunano tutti: la vita agricola, la grandezza di Roma, l'odio all'ascetismo, la risorta Italia, il ricordo storico e la visione diretta. Roma chiama di nuovo a sè lo spirito di lui; ma non più come nei giorni della lotta, quando si trattava di liberarla dai preti e di togliere alla sua mano dominatrice il rosario con cui l'avevano legata. Scioglie ora il voto giovanile di cantare l'arcana Flora di nostra gente, Roma eterna (*Nell'annuale della fondazione di Roma*); ne rivisita con sacro terrore i monumenti (*Le terme di Caracalla*); interroga le statue che ne testimoniano il dominio (*La Vittoria di Brescia*); in lei lancia « l'anima altera volante » (*Roma*).

Così si forma la poesia storico-epica del Carducci, che non può essere, e non è mai, indifferente e gelida narrazione di fatti storici, come alcuno ha creduto. Già, la storia stessa non è tale narrazione indifferente; senonchè ella tiene

---

(1) Cfr. *Critica*, I, 387.

dall'elemento filosofico, necessario a costituirla, la serenità della ragione che investiga e intende. Ma il Carducci non ha codesta serenità: egli ama e odia: ama Roma antica, odia quella papale; ama il popolo, odia gl'imperatori. E ama e odia, perchè quelle immagini del passato non sono, per lui, come per lo storico, il sacro passato, ma sono simboli dell'avvenire, gl'ideali del bene e del male pel quale e contro il quale si deve pugnare. E da che mai è sorto l'epos se non da queste aspirazioni nazionali e sociali? La grecità contro la barbarie, la Francia feudale in lotta contro i nemici esterni e contro sè stessa, la Spagna in lotta contro l'Islam, non è codesta la sostanza dell'*epos*, delle *chansons* e dei *romanceros*? Viene più tardi la storia che dà ragione di tutto e a tutti, ai Greci e ai Troiani, a Carlo Magno e a Ganellone, al Cid e ai Mori.

Roma è, dunque, pel Carducci, un simbolo lirico, simbolo di quel che è o dev'essere la nuova Italia; epperò ai canti per Roma (cosa inconcepibile, se lo spirito del Carducci fosse di archeologo) si alternano quelli sugli eroi del risorgimento italiano, e sul guerriero popolano Garibaldi: canti anch'essi, a lor modo, romani. Che cosa cercavano quegli uomini, che, cheti, nell'ombra, a cinque, a dieci, giungevano allo scoglio di Quarto per imbarcarsi, come pirati che andassero a preda?

> ed a te occulti givano, Italia,
> per te mendicando la morte,
> al cielo, al pelago, a i fratelli!

La stella di Venere, la stella d'Italia, la stella di Cesare non illuminò mai più sacra primavera d'animi italici:

> da quando ascese tacita il Tevere
> d'Enea la prora d'avvenir gravida,
> e cadde Pallante appo i clivi
> che sorger videro l'alta Roma.

Garibaldi è nuovo Romolo: Virgilio, Livio, Dante, i poeti e gli storici di Roma e d'Italia, lo guardano come l'eroe dei loro poemi e l'attore delle loro storie.

Come Roma, così tutto il passato d'Italia è evocato a figurare l'Italia dell'avvenire, l'Italia madre di biade e di viti, di leggi, di arti, sia che esso ricinga la bionda chioma della prima regina d'Italia, sia che saluti le terre italiane del confine, gridando tre volte allo straniero il sacro nome.

Certamente, non sempre il sentimento politico del Carducci preludia come prologo, s'interpone come esclamazione, segue come conclusione alle sue evocazioni storiche. Vi hanno parecchie delle sue liriche, e, tra esse, le più perfette, dove non c'è, alla superficie, traccia apparente di quel che a lui bolle nell'animo. E di queste poesie si è parlato come di pure «ricostruzioni storiche»; lodandole, in pari tempo, come cose bellissime! Il che è una contradizione in termini: una semplice ricostruzione non può essere poesia, e, molto meno, bellissima. Ma il vero è che, in quelle poesie, la perfezione è raggiunta appunto perchè il sentimento del poeta non glossa il fatto, ma lo compenetra. Una non difficile operazione di chimica critica, distruggendo la poesia, può separare il sentimento dal fatto, e mostrarlo a coloro che non ve lo scorgono. Semplice ricostruzione storica sarebbe, per esempio, il frammento della *Canzone di Legnano*. Ma Alberto di Giussano e il Barbarossa, i milanesi e i tedeschi, le donne della città condannata e la bionda imperatrice, sono gli uni così alti nell'ammirazione, gli altri così schiacciati dall'aborrimento, perchè il poeta li ha fatti così, con l'anima sua. «Or ecco», dice Alberto di Giussano:

> ecco, io non piango più, venne il dì nostro
> o Milanesi, e vincere bisogna.
> Ecco: io mi asciugo gli occhi, e a te guardando,
> o bel sole di Dio, fo sacramento:
> diman da sera i nostri morti avranno

una dolce novella in purgatorio:
e la rechi pur io!

Così il poeta vuole e vede il cittadino d'Italia

Ed allora per tutto il parlamento
trascorse quasi un fremito di belve.
Da le porte le donne e da i veroni
pallide, scarmigliate, con le braccia
tese e gli occhi sbarrati al parlamento
urlavano: — Uccidete il Barbarossa! —

Così egli vuole e vede il popolo vendicatore delle onte sofferte dalla patria contro lo straniero. La canzone di Legnano, con arte diversa e tanto più vigorosa e sicura, è ancora una « fantasia » del Berchet; di quel Berchet che, richiamando l'antico grido guerresco e puntando la spada ne « l'irto increscioso alemanno », nemico dei comuni lombardi, esortava, in realtà, a puntarla contro gli austriaci della Restaurazione, accampati nel Lombardo-Veneto.

Il medesimo è agevole provare per le altre così dette « ricostruzioni storiche » del Carducci: per la leggenda: *Sui campi di Marengo*, nella quale si risente il fascino del nome e dell'aquila di Roma; pel meraviglioso *Comune rustico*, celebrazione dello spontaneo formarsi dei nuclei civili di libertà, d'indipendenza e di resistenza alla barbarie, tanto più intensi spiritualmente quanto più piccolo materialmente è il campo in cui essi sorgono e si affermano; perfino, per la *Faida di Comune*, in cui l'esuberanza incomposta delle forze che si urtano tra loro, è guardata con sorriso tra di ammirazione e di rimprovero, con un misto di timori e di speranze come le follie di gioventù di un popolo gagliardo e generoso pur tra le follie. D'altro lato, con quali immagini di malattia e di demenza è, nella *Ninna nanna di Carlo V*, presentato il nuovo impero ispano-austriaco, l'accentramento assolutistico dell'Europa, l'incatenamento di questa alla chiesa di Roma!

A lei da canto il nipotino in culla
con un magro levriero si trastulla:
ha le mascelle a guisa di maciulla,
cascante il labbro sotto; e infermo pare.
Di maligna caligine velate
intorno a lui si volgono tre fate...

I dodici sonetti dello *Ça ira* sono dodici quadri della rivoluzione francese; ma sono, insieme, il saluto a quella rivoluzione che, come rinnovò l'Europa e l'Italia, così è ancora la sorgente di tutto il pensiero sociale e politico del poeta. Il quale partecipa solamente a mezzo ai ruggiti e al ghigno della belva scatenata, che porta sulla picca la mozza testa della Lamballe, fatta ricciuta dal parrucchiere; ma partecipa con tutto sè stesso alla parola che esce dal petto dell'assemblea in risposta ai reduci della resa di Logwy, interroganti che cosa dovessero ancora fare, ridotti com'erano allo stremo:

— Morir — risponde l'Assemblea seduta —

o allo sdegno, all'insulto e alla maledizione popolare contro la città, traditrice della patria:

Udite, udite, o cittadini. Ieri
Verdun a l'inimico aprì le porte:
le ignobili sue donne a i re stranieri
dan fiori e fanno ad Artois la corte;
e propinando i vin bianchi e leggeri
ballano con gli ulani e con le scorte.
Verdun, vile città di confettieri,
dopo l'onta su te caschi la morte!...

Altri poeti si rivolgono ora alla storia per farsene strumento di lussuria; altri ancora, per lasciarne spillare tutte le più riposte fonti di lagrime, annegandola in un piagnisteo; — e appunto perchè si comportano così (piacciano o no per altri rispetti) sono poeti e non archeologi. Il Carducci le si rivolge con

l'animo che ormai ci è noto, e che gli era impossibile deporre alla porta della storia, per ripigliarlo all'uscita.

Dicendo che le poesie del Carducci, malamente chiamate «oggettive» o di «ricostruzione storica», sono insieme «soggettive», perchè fondono il sentimento e l'immagine, e giudicandole le più perfette tra le sue, ho manifestato anche il mio avviso sul difetto che s'incontra in altre dove si mescolano la storia e la parenesi. Confesso che, di fronte alla *Canzone di Legnano*, al *Comune rustico*, alla *Faida*, e a qualcuno (non a tutti) dei sonetti dello *Ça ira*, la stessa ode al *Clitumno* mi sembra che scenda, e debba scendere, di un gradino o di un mezzo gradino. Si avverte in essa un certo sforzo costruttivo nel modo ordinato e logico in cui si seguono la descrizione paesistica, i ricordi dei miti e delle storie, il contrasto tra la sanità pagana e i delirî dell'ascetismo cristiano, l'esortazione e l'augurio al popolo d'Italia. Si scopre il lavoro dell'analisi: il sentimento etico-politico e l'erudizione storica sono alternati e non del tutto fusi. In misura maggiore questo difetto intacca altre parecchie delle odi barbare d'ispirazione storica: come quelle *Sull'Adda*, *Innanzi al Castel vecchio di Verona*, *A una bottiglia della Valtellina*. Le due garibaldine, *Garibaldi* e *Scoglio di Quarto*, hanno strofe mirabili (nella prima, le due prime strofe; nell'altra, la parte centrale), ma nell'insieme sono deboli; e non di prim'ordine a me sembra, perfino, quella tanto ammirata, *Per la morte di Napoleone Eugenio*. Il Carducci ha ricche conoscenze storiche e grande padronanza di arte; e ne abusa talora, come per altro più o meno tutti i poeti fanno delle proprie doti e virtù. Ne abusa per comporre poesia anche quando non si trova in quei momenti, sempre rarissimi, di estro e rapimento, dai quali uscirono la *Canzone di Legnano* e le altre ricordate; ne abusa, illudendosi che i pensieri di carità civile e i ricordi che gli si affollano alla mente siano ispirazione di poesia, quando sono invece materia di discorso, di lezione

e di orazione. Talvolta, la virtuosità acquistata gli fa introdurre in qualche sua lirica veramente ispirata un cuneo estraneo e l'induce a dilatarla. Si può dimostrare, per esempio, nell'ode sulla *Certosa di Bologna* la necessità artistica dell'enumerazione (mirabile, per altro, presa in sè) dei varî strati di popoli (umbri, etruschi, celti, romani, longobardi), che sono seppelliti in quel luogo? Si può dimostrare, nell'alato canto alle Valkirie per la uccisione della imperatrice Elisabetta, tutto circonfuso da immagini di bellezza e di arte, la necessità dei due distici che ricordano le forche austriache in Lombardia?

Il Carducci, con le odi barbare e le rime nuove, aveva raggiunto il posto cui aspirava, di poeta-vate d'Italia. Il ritratto ideale, che egli fa del poeta (nel *Congedo*), poteva essere ormai il suo proprio ritratto; e con tale intento quel ritratto è condotto, fin dalle prime parole che ammoniscono il «vulgo sciocco». La conciliazione tra lui e i partiti politici, un tempo avversarî, tra lui e l'Italia monarchica, era compiuta. A lui ora gli animi si volgevano, aspettandone non solamente la poesia, ma la parola che guidasse e scaldasse nella vita civile. E, intanto, la vecchiezza era sopra, la fantasia illanguidiva, la mente inchinava sempre più agli studî di erudizione e di critica. Pure, la Dea Poesia, che l'aveva scosso per tanti anni, non abbandonava del tutto il diletto suo alunno: lampi di poesia si accendevano nel suo spirito; rapide visioni gli splendevano; il che lo traeva a rispondere in qualche modo all'aspettazione, che intorno a lui perdurava, del suo popolo. Da questa condizione d'animo, solo in parte poetica e nel resto letteraria, erudita o pratica, furono prodotte le odi dell'ultimo decennio dalla sua operosità artistica: il *Piemonte*, la *Bicocca di San Giacomo*, *La guerra*, *Cadore*, *Alla città di Ferrara*, *La chiesa di Polenta*, per attenerci alle maggiori.

Che questa ultima manifestazione del Carducci sia mossa dagli stessi propositi nobilissimi che mossero tutta la vita

di lui dedicata alla patria e all'ideale umano, è quasi superfluo dire. Che in essa si ammiri non solo il dotto e il letterato, ma l'artista vigoroso ed esperto, è anche da riconoscere ampiamente. Non mai il Carducci si rese colpevole di quella falsità che si dice rettoricume, e che consiste nel parlare a freddo: anzi, la sua colpa fu di parlare trasportato dal solo calore degli affetti e dal senso del dovere, che incitavano il suo intelletto e la sua memoria. Non mai venne meno al rispetto verso l'arte, abbandonandosi alla sciatteria: odi come la *Bicocca di San Giacomo* testimoniano forza grande e scrupolo grandissimo di lavoro. È anche vero che qua e là si sente, in quest'ultimo gruppo di poesie, lo schietto entusiasmo lirico: non è facilmente dimenticabile l'esclamazione a Carlo Alberto (« O re dei miei verd'anni..... »), nel *Piemonte*; o l'evocazione della Ferrara estense, madre del fantastico *epos* italiano, nell'ode alla *Città di Ferrara*; o le impressioni dell'avemaria, nella *Chiesa di Polenta*. Ma, riconosciuto tutto ciò, bisogna altresì riconoscere che il Carducci si era condotto, in questo periodo, a imitare sè medesimo, e si era formato una maniera e (come ha mostrato il Thovez) quasi una ricetta. Del resto, egli stesso andava acquistando coscienza che la sua vena era prossima all'esaurimento. L'*Elegia del monte Spluga*, l'ode *Presso una certosa*, e lo stornello dell'ultimo *Congedo* esprimono, in vario modo, l'angoscia e la malinconia di questo spegnersi nel suo cuore dei canti, come le stelle tramontano nel mare.

1909.

XXVII

IL CARDUCCI PENSATORE E CRITICO.

Come abbiamo mostrato, la forza del Carducci poeta non fu nella sua filosofia, ma nel suo temperamento: due cose che importa non confondere. E ora aggiungiamo che il suo animo era non solo poco filosofico, ma quasi antifilosofico. Che se s'incontrano talvolta, quantunque di rado, poeti forniti di disposizione o, almeno, di alcune disposizioni per la filosofia, il Carducci, col suo impeto verso l'azione, con la sua fantasia così fortemente plastica e scultoria, vi era affatto ripugnante e ribelle. I concetti dovevano sembrargli troppo freddi, troppo sottili, e troppo tirannici; non c'era speranza che attraessero o legassero a lungo il suo amore. Allo stesso modo, nel vederci innanzi un uomo dalla robusta, sanguigna, erculea costituzione fisica dubitiamo (e di solito il dubbio non c'inganna) che quegli possa mai piegarsi a lavori che richiedono abito sedentario e mano delicata e paziente.

Nasce, dunque, da una curiosa illusione l'interessamento, e quasi l'ansia, onde si è investigato che cosa propriamente il Carducci pensasse di Dio, dell'immortalità, dei problemi religiosi in genere: illusione curiosa, ma non infrequente, per la quale si crede che un uomo, che ha acquistato l'eccellenza

in una forma dell'umana operosità, possa dare valido aiuto a risolvere le difficoltà che s'incontrano in altre forme. Così al musicista illustre si domanda che cosa egli pensi, poniamo, della politica balcanica; al filosofo, se abbia fede nei progressi dell'aviazione; e all'uomo politico, quale giudichi più grande tra i lirici e i romanzieri del suo tempo. Costoro, interrogati, e solleticati nella vanità, raramente si rifiutano di rispondere; e, quando non se la cavano alla meglio con frasi generiche e arguzie, dicono cose non bene rispondenti alla serietà del loro carattere. Il Carducci, dignitoso, sdegnoso, eccessivo anzi nel sentimento della dignità e nello scatto dello sdegno, soleva rifiutarsi alle domande insulse e indiscrete; ma ciò non ha impedito che, in ispecie dopo la morte, siano stati frugati gli scritti di lui, stampate le sue lettere confidenziali e raccolte tutte le parole che intorno a quegli argomenti gli uscirono per caso nella conversazione, iniziandosi un vero procedimento di tortura per istrappargli le risposte che nè voleva nè poteva dare.

Naturalmente, le risposte in tal modo ottenute sono riuscite o povere o contradittorie. Si sa, ormai, che egli nell'inneggiare a Satana intendeva inneggiare alla natura e alla ragione, e che, in fondo, il suo « Satana » del 1863 non era troppo diverso dal suo « Dio » del 1894. Si sa che egli voleva trasportare la morale « dalla chiesa alla città, dal metafisico cielo alla serena coscienza umana, che sono infine le vere sue sedi » [1]. Si sa che alla invettiva contro il « rosso galileo » era mosso dall'aborrimento per l'ascetismo e dall'odio per la politica dei preti; ma che, in realtà, la figura di Gesù gli arrideva soave, gli splendeva innanzi nobilissima, come a ogni animo gentile. Si può delineare alla meglio la sua concezione dei rapporti che debbono correre tra lo spirito

(1) *Opere*, IV, 67.

moderno e il passato religioso: concezione che non sorge da lungo travaglio mentale e non presenta originalità di sorta [1].

Ma questo che, in tali limiti, è possibile per la sua filosofia della religione (la quale è, per così dire, nelle speculazioni sul reale, la parte popolare o conclusiva, che ogni uomo su per giù è costretto a possedere), sarebbe del tutto impossibile per gli altri problemi gnoseologici, etici, estetici, metafisici. Il Carducci vi serbò intorno il più assoluto silenzio, come sopra un mondo che non gli appartenesse. Gli faceva difetto ogni cultura in proposito; checchè abbia scritto qualche suo scolaro, affermando o congetturando che egli avesse letto Gioberti e Rosmini, Kant e Hegel [2]. I suoi scritti testimoniano del contrario. Il Kant, che « aguzza con la sua ragion pura » il « freddo ago del fucile prussiano », non è, di certo, una visione di storia filosofica; e l'immagine dello stesso Kant che decapita Dio come Massimiliano Robespierre decapitò il re, è tolta allo Heine. Di Giordano Bruno professò di non sapere e di non voler sapere nulla, lasciandolo nella buona compagnia di quei « tre o quattro napoletani », che se ne intendevano [3]. Del Vico, trovo detto, in una lirica, che « fugò con l'ardua facella l'ombra inimica », e, in un'altra, che « ardito fu in tenzone col nero infinito »! [4]. L'idealismo pare che egli non conoscesse se non nel significato di vaporosità romantica; e lo appaia col « nullismo » del Leopardi,

---

(1) Nel 1861, in uno scritto sul Savonarola e santa Caterina dei Ricci, criticava la formola cavourriana della chiesa libera nello stato libero, e sosteneva che bisognasse « toglier di mezzo il concentramento gerarchico, la corruzione ed aristocrazia prelatizia », e che perciò al problema religioso la rivoluzione non potesse per allora trovare « altro scioglimento che nella tradizione de' padri: il rinnovamento cioè della chiesa nella sua primitiva e cristiana democrazia » (*Opere*, II, 117).

(2) U. Brilli, nella *Rivista d'Italia* del maggio 1901, p. 78.

(3) *Opere*, XII, 386; cfr. *Critica*, V, 79.

(4) Si veda la raccolta completa delle *Poesie*, pp. 299, 356.

come « emanazioni ultime della vecchia società disfacentesi » [1]. « Criticismo », « positivismo », « hegelismo », « comtismo » usò, parimenti, a orecchio [2]. Manifesta una volta la sua antipatia contro la filosofia ufficiale semiortodossa, cioè contro quella di Augusto Conti e seguaci [3], e, un'altra volta, la sua simpatia per la filosofia positiva, nella forma datale dal Cattaneo [4]; ma per quanta parte codeste antipatie e simpatie erano semplice riverbero delle sue tendenze e amicizie politiche?

Nemmeno dai suoi lavori storici è dato raccogliere (come accade per altri scrittori) serie di concetti da costituire un ricco e robusto organismo mentale. La sua storiografia abbonda di vivacità rappresentativa, difetta di vigore mentale. Ha intonazione alta, vi corre dentro il sentimento del grande; ma non già perchè un robusto pensiero domini la massa dei fatti e la compenetri tutta, rendendola trasparente al lume dell'infinito, sì, invece, perchè l'animo del Carducci è altamente commosso. Quella storiografia è epica, dunque, piuttosto che storia. Egli si propose più volte, ma non seppe imprendere e compiere una storia del risorgimento italiano: che cosa avrebbe potuto insegnarci in essa se non quello che aveva già cantato nelle odi ed effigiato nelle scultorie pagine delle biografie da lui composte?

Senonchè, quando si è parlato e si parla di un'opera critica e scientifica del Carducci, s'intende riferirsi principalmente o esclusivamente ai suoi molteplici lavori di storia e critica letteraria. Tutti concederanno facilmente che egli non ha dato nulla alla pura speculazione, e nulla o quasi, sotto

---

(1) *Opere*, III, 53.
(2) *Opere*, XVI, 195.
(3) *Opere*, IV, 104-5.
(4) *Opere*, VII, 366.

l'aspetto speculativo, alla storia politica e civile. Ma si può forse asserire il medesimo dei suoi saggi e delle sue monografie intorno alla letteratura italiana? Non è stato, egli, uno dei più grandi, se non addirittura il più grande, che abbia lavorato in questo campo nella seconda metà del secolo decimonono? Non ha impresso un indirizzo nuovo ed eccellente a tali studî? L'indirizzo critico del Carducci, infatti, parve, e pare ancora a molti, il migliore di quanti si siano avuti finora. Esso era fondato, come quello che invalse specialmente nelle università dell'alta e media Italia dopo il 1860, sull'esplorazione e lo studio dei testi e dei documenti; ma non cadeva nel vizio di un'arida e ispida erudizione filologica, nemica alle Muse. Mirava, come l'indirizzo inaugurato nel mezzogiorno d'Italia dal De Sanctis, a una diretta e piena comprensione dell'opera d'arte in quanto tale; ma si guardava con ogni cura dai sistemi, dalle teorie estetiche, dalle formole, dalle astruserie metafisiche, e si atteneva al buon senso e al buon gusto. Si aggiunga che, stimando il Carducci poco decente che chi si accosta alle opere poetiche e prende a discorrere di poesia, usi forma letteraria negletta o incolore, raccomandò (e ne diede costantemente l'esempio) di scrivere di letteratura e d'arte, non solo correttamente, ma letterariamente e artisticamente. Non è, codesto che fu proseguíto e raggiunto dal Carducci, l'ideale della critica perfetta, avversa così alle materialità come alle astrattezze, e arte essa medesima?

Ora, sarebbe superfluo tessere l'elogio dell'amorosa, assidua, feconda opera, rivolta dal Carducci alla storia letteraria italiana. Chiunque entri a studiare i fatti e i problemi di questa storia, s'imbatte a ogni passo nel Carducci; e, profittando delle fatiche di lui, è portato a rendergli omaggio tanto più devoto e gratitudine tanto più commossa, in quanto non può non venirgli alla memoria quale uomo, quale poeta fosse colui che sapeva, dove occorresse, farsi modesto

operaio. A lui si debbono ottime edizioni di classici e pubblicazioni d'importanti testi inediti; a lui, i primi lavori serî sull'antica poesia popolare italiana; a lui, lavori sui trovatori italiani o in relazione con l'Italia; un magnifico comento al Petrarca; ampie monografie sulle rime e sulla fortuna di Dante, sul Poliziano, sulle poesie latine dell'Ariosto, sulle opere minori del Tasso, sul *Giorno* e sulle odi del Parini, sugli spiriti e le forme della poesia leopardiana; saggi e discorsi sullo svolgimento della letteratura italiana, su Dante, sul Petrarca, sul Boccaccio, sull'Ariosto, su Lorenzo dei Medici, sul Tassoni, sul Rosa, sul Marchetti, sui poeti erotici e melici del Settecento, sul Fantoni, sul Foscolo, sul Manzoni, sul Rossetti, sul Mameli, sul Prati; e altri ancora. Percorse dall'un capo all'altro la letteratura italiana, e dappertutto lasciò i segni del suo amore e del suo acume.

Nè l'esatta informazione e la solida erudizione sono le sole cose, che si ammirino in quelle pagine di critica. Vi si ammirano altresì, di continuo, un raro buon gusto e una intelligenza dei particolari della forma quale quasi solamente un letterato, che sia insieme artista produttore, riesce a possedere. Prendo a caso qualche esempio. Esamina la *Vita rustica* del Parini: «L'entrata è viva; della troppo nota figura di Caronte è ritoccato con qualche virtù plastica l'atteggiamento: ' E già per me si piega Sul remo il nocchier brun '. È rinnovato bene, perchè applicato meglio che nel caso del passero di Lesbia, il catulliano *per iter tenebrosicum Illuc unde negant redire quemquam*: ' Colà donde si niega Che più ritorni alcun '. Ma la seconda strofe con le sue ' ore fugaci e meste ', che ' bella ne rende e amabile la libertade agreste ', con Bacco che ' manda il vin ' e con la ' bella Innocenza che s'inghirlanda il crin ', non esce punto dai cerchiolini d'Arcadia». E soggiunge circa la forma metrica della strofe: «Il riscontro vicino troppo de' due ossitoni finali, massime quando sono non di vocali ma di consonanti

tronche se specialmente nasali, offende un po' l'orecchio... » [1]. Ancora: riferisce alcuni versi del Mameli: « E avea le chiome bionde ed avea gli occhi Grandi e cilestri, e li volgea per uso, Come chi stanco delle cose umane Cerca scordarsi della terra, al cielo », e paragonandoli alla chiusa del sonetto giustiano: « Si riposa In un affetto che non è terreno », osserva: « Questo del Giusti, oso pur dirlo, è un verso ingannatore; un di quei versi che sopraffanno con la civetteria delle pose, che paiono con le lusinghe delle parole elettissime promettere un senso riposto e squisito, ma che in fondo non sono nè un senso nè un concetto nè un'immagine. Che cosa è 'riposarsi in un affetto che non è terreno'? che significa? che rappresenta? che ricorda? Invece quella bionda che volge 'per uso' i grandi occhi cilestri, voi la rivedete innovata affettuosamente nei versi del poeta, come talvolta ne avrete veduta qualcuna nella vita. Ella vi diventa l'ideale delle bionde languide dagli occhi azzurri: Raffaello l'avrebbe dipinta così, col cielo nello sfondo, come il poeta con un felicissimo iperbato l'ha messo in fine de' suoi quattro versi » [2]. Il buon gusto e il senso dell'arte lo salvarono dal cadere nei pregiudizî della così detta critica delle fonti, imperversante ai suoi tempi in Italia; onde, ritratto magistralmente lo svolgimento dell'egloga a proposito dell'*Aminta*: « Tutto bene (soggiunge), per la storia del costume poetico nel Cinquecento; ma, mettiamoci un po' la mano sul petto, son proprio questi i germi onde possa venir su col tempo e con la paglia l'*Aminta* del Tasso? » [3]. Lo salvarono anche dal dare credito ai procedimenti meccanici e agl'influssi estrinseci; cosicchè, discorrendo delle correzioni di lingua

(1) *Opere*, XIII, 135, 139-40.
(2) *Opere*, III, 61-2.
(3) *Opere*, XV, 386-7.

fatte dall'Ariosto nelle ultime edizioni del *Furioso*, e trovandosi innanzi l'ipotesi dell'efficacia che avrebbero avuto, in quelle correzioni, il soggiorno a Firenze del poeta e la fiorentina favella dell'amata Alessandra Benucci, la revoca in dubbio e propone, in cambio di essa, sotto forma interrogativa: « Insomma, se fosse poi vero che all'Ariosto anche di proprietà e d'eleganza fosse trovatore e affinatore l'ingegno aiutato da una facoltà di percezione prontissima e squisitissima? » (1). Bisogna altresì riconoscere che, movendo il Carducci dalla critica quale poteva trovarla in Toscana e nella vecchia tradizione italiana, la venne via via allargando, dietro l'esempio in parte dei francesi e in parte del De Sanctis; in modo che nei suoi scritti critici non s'incontrano nè pedanterie erudite, nè verbose questioni accademiche, nè pregiudizî da linguaio. È una critica viva, decorosa, bella.

Ma i pregi grandi non valgono a nascondere alcuni difetti che sono nel fondo di essa; cioè quelli, propriamente, che il buon senso e il buon gusto non bastano a sanare: la mancanza di una salda dottrina estetica, di una filosofia dell'arte. Contro l'estetica, e contro il maestro che rappresentava in Italia la critica filosofica dell'arte, il Carducci provò sempre un grandissimo sebbene illegittimo malumore. « Un estetico (scriveva nel 1872, con aperta allusione al De Sanctis, che allora allora aveva pubblicato i suoi *Saggi* e la *Storia* e gli articoli nella *Nuova antologia*, e del quale qui caricatureggia la terminologia) è capace di tutto. Egli, già, incomincia dal credere su 'l serio ch'ei fa un onore, per esempio, a Dante rimettendogli a nuovo rilegate in prosa marocchina romantica le sue ' posizioni ' (parla così codesta gente); e poi tiene, o ha dal mestiero l'obbligo di tenere, i lettori o gli uditori suoi per un branco di esseri inferiori ai

(1) L. c., 310.

quali egli deve insegnare a sentire, a pensare e a compitare. Con tutto ciò non ha egli per sè l'obbligo di saper leggere corrente e senza spropositi: certi espositori del ' mondo ' di Dante li vorrei vedere alla prova di leggere ad alta voce e a senso qualche terzina del Paradiso! Gli estetici, insomma, sono i più impostori fra i pedanti e i più pedanti fra gl'impostori » (1). A denti stretti parlò del De Sanctis in occasione della morte, lanciandogli anche allora una frecciata (2); con violenza e virulenza, gli si scagliò contro nel 1898, a proposito di un poeta che il Carducci non aveva mai nè inteso nè sentito, e la cui grandezza il De Sanctis aveva rivelata agli italiani, Giacomo Leopardi (3). E si potrebbero raccogliere dalle sue opere parecchie altre espressioni, che dimostrano la scarsa stima in cui egli teneva, o credeva tenere, il De Sanctis e l'indirizzo filosofico della critica desanctisiana (4). Ma l'Estetica e il De Sanctis si vendicavano di lui, costringendolo a

---

(1) *Opere*, x, 36.

(2) *Opere*, III, 391.

(3) *Opere*, XVI, 185 sgg. — Risposi io allora al Carducci in una memoria letta all'Accademia pontaniana: *Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti*, che può vedersi anche in appendice agli *Scritti varî inediti o rari* del De Sanctis (Napoli, 1898), II, 309-352. A onor del vero, dopo quella mia protesta, il Carducci, non solo continuò ad attestarmi la sua benevolenza, ma taluna delle frasi più ingiuste, da lui stampate nella *Rivista d'Italia,* soppresse o corresse nel raccogliere i suoi scritti in volume.

(4) Si veda, p. es., a proposito del Parini, XI, 363; a proposito dell'*Aminta*, XV, 352-3; e cfr. una nota ai *Levia gravia* (*Poesie*, ed. completa, p. 373), dove è chiara l'allusione allo stupendo saggio foscoliano del De Sanctis. Del resto, sono tutti giudizî sbagliati; e quello a proposito del Parini è contradetto, involontariamente, dal Carducci stesso, XIV, 43-4. Per altri giudizî, egualmente ingiusti, a proposito della critica petrarchesca del De Sanctis, si veda la mia prefazione alla nuova edizione del *Saggio sul Petrarca* (Napoli, Morano, 1907); e nella *Critica*, v, 403-411. Rare volte cita, approvando senza restrizioni: p. es., nella *Storia del « Giorno »* (*Opere*, XIV, 169-70).

chieder loro in prestito concetti indispensabili, che egli poi fraintendeva o usava contradittoriamente. Nella solenne lezione che, nel 1873, infliggeva al Rovani, si sente subito l'eco della fresca lettura, che egli aveva fatto del critico napoletano: «La sostanza, la materia, cioè, l'argomento, che in fondo non altro che codesto è la sostanza del signor Rovani, in arte non ha valore per sè, ma l'acquista tutto dal lavoro dell'artista. Mettete in versi o in prosa quante volete novità storiche, filosofiche, estetiche, politiche; se non sapete disegnarle, rilevarle, atteggiarle in quel punto e in quella mossa che è quella e non altra; se non sapete poi foggiarle, ripulirle, finirle; se delle sentenze e dei teoremi non create fantasmi; se dalla creta non cavate figure; pigliate pure le vostre novità, i vostri teoremi e la vostra critica, e restituitela alla lavorazione dell'insegnamento, della polemica, dell'aratro; chè la sostanza non è nè arte nè poesia» (1). Solenne lezione, ma attinta ad altri e senza radici nel suo spirito: tantochè, nel 1886, quella forma, che era tutto in arte, patisce una diminuzione e scàpita di un quarto: «Se la poesia ha da essere arte, ciò che dicesi forma è e ha da essere della poesia almeno tre quarti» (2). Ma peggio accade alla povera forma, quattro anni dopo, nella lettera-prefazione alle *Liriche* della Vivanti: «Ciò che nel mestiere del verseggiare italiano dicesi con neologismo pedantesco la forma — un che di postumo al concetto, per lo più, un che di appiccicato tra la posa e la smorfia — a Lei manca»; manca, ma c'è la poesia!

Quanto fosse incerto in lui il concetto della forma artistica, si può vedere da molti altri luoghi; e, tra l'altro, dalla difesa del verso sciolto a proposito del Prati: «Dopo Vincenzo Monti, il Prati è il solo che abbia il discorso poetico,

(1) *Opere*, III, 192.
(2) *Opere*, III, p. 420.

che liberi cioè dal pieno petto l'abbondanza dei versi con quella rotondità di eloquio, con quella agevolezza d'incisi, con quell'alternar di note, con quel fermar di pose, con che un uomo eloquentissimo parla » (1). E in qual modo considerava e chiamava l'indelebile carattere fantastico o astorico della rappresentazione artistica? Nè più nè meno che così: il falso. « Il falso è la materia e la forma dell'arte. Che sugo a favoleggiare di quello che tutto giorno facciamo e vediamo? » (2). Come del principio stesso dell'arte, la forma artistica, così non ebbe mai chiaro concetto dell'ufficio della critica estetica, che è storia dello spirito artistico. « La critica letteraria (egli scriveva) ai giorni nostri non può nè deve consistere in altro che nell'applicare a un fatto nuovo, o ad una serie di fatti apparentemente nuovi, l'osservazione storica ed estetica, individuale a ogni modo e relativa, ma che pure acquista valore da chi la faccia e dal fondamento che ella abbia in una lunga e razionale esperienza di esami e raffronti tra più fatti consimili e diversi in tempi, in luoghi, in condizioni consimili e diversi » (3). Ho sottolineato la patente contradizione tra il giudizio estetico, che sarebbe individuale e relativo all'individuo (cioè, privo di ogni altro valore che non sia quello di un semplice « mi piace e non mi piace »), e il lavorio razionale, da cui pur dovrebbe nascere.

Accadeva, in conseguenza di questa incertezza di criterî estetici, che il Carducci non sapesse rendersi conto delle sue proprie tendenze e ribellioni di artista, e le falsificasse atteggiandole a teorie. Ciò si vede nelle pseudoteorie, che abbiamo avuto già occasione di ricordare discorrendo del Thovez, sulla morte della poesia, sulla poesia storica, sulla poesia

---

(1) *Opere*, III, p. 414.
(2) *Opere*, XI, 138.
(3) *Opere*, IV, 191.

oggettiva e soggettiva, sulla poesia del sentimento. Ricche di significato come documenti dell'anima del Carducci, sono poi, in quanto teorie, così errate e contradittorie che ricordarle vale confutarle. La poesia è, oggimai, diventata cosa individuale; ma, viceversa, non deve essere manifestazione del sentimento: — è stata uccisa dal vero storico; ma, viceversa, deve avere per oggetto la storia: — è morta come arte, ma, viceversa, rinascerà: — la poesia è oggimai affatto inutile e se ne potrebbe far di meno, epperò il poeta, non avendo doveri sociali, ha il diritto di fare quel che gli pare e piace; viceversa, può essere giudicato dallo storico e ammonito e corretto dall'intendente d'arte (1). Frequenti sono anche le metamorfosi delle sue antipatie personali o irritazioni momentanee in giudizî: in giudizî sul Manzoni, sul Leopardi, sul Giusti, e su altri; giudizî talora contradetti da lui stesso, ma non perciò resi più sicuri. «E dei *Promessi sposi* la morale più chiara e più deducibile non è forse questa: che a pigliar parte alle sommosse l'uomo risica di essere impiccato; e torna meglio badare in pace alle cose sue facendo quel po' di bene che si può, secondo la direzione, i consigli e li esempî degli uomini di Dio?» (2). — Sono bizze e ghiribizzi, lo so bene; ma anche per le bizze e i ghiribizzi ci vogliono le condizioni adatte, che, nel caso del Carducci, nascevano dall'assenza di un forte freno teorico. Della quale deficienza non è a dire che egli non avesse un certo sentore: potrei anzi addurre qualche documento che proverebbe come il Carducci, negli ultimi tempi, sentisse e riconoscesse di avere non poco da imparare dalla ravvivata filosofia dell'arte, dall'Estetica, un tempo da lui vituperata. Ma a provare ch'egli era travagliato dalla coscienza di quella lacuna e debolezza, basta,

---

(1) *Opere*, IV, 280, 282-5: XI, 236-7, 245, 325, 350-2.
(2) *Opere*, III, 181-2.

mi sembra, il suo malumore stesso, così irragionevole e irragionato, contro il De Sanctis e la critica estetica: chiaro indizio che egli intravvedeva un ordine d'idee e un metodo a lui estranei e superiori, e, non riuscendo nè ad impadronirsene nè a distruggerli, da quell'uomo insofferente e collerico che era si arrabbiava e si sfogava contro il suo ostacolo e il suo limite, percotendo e satireggiando.

Perciò, quel che si è detto in genere delle sue trattazioni storiche si trova vero anche della sua critica letteraria. Mancando in essa un appassionato, vigoroso, penetrante lavorio di pensiero e di critica, il quadro soverchia il giudizio, o, addirittura, lo affoga. Se in Italia si smettessero quelle perpetue chiacchiere da orecchianti contro la critica condotta con senso scientifico e serietà di pensiero, e si badasse a far progredire veramente la conoscenza della storia letteraria; se si prendesse l'abito di esaminare l'opera dei critici nel solo modo in cui deve essere esaminata, e cioè domandando quali nuove interpetrazioni storiche abbiano dato o di quanto abbiano migliorato e accresciuto le antiche; se questa domanda si facesse pel Carducci, si vedrebbe che egli ha dato pochissime o niuna interpetrazione storica nuova, così di epoche letterarie come di scrittori e di opere, e, nonostante la lussureggiante apparenza, egli si svelerebbe ben povero di fronte alla ricchezza profusa a piene mani nelle disadorne pagine del suo aborrito De Sanctis. Perfino del romanticismo, in cui così a lungo tenne fiso l'occhio, non determinò mai i caratteri essenziali e i motivi interni.

Dove s'incontrano in lui giudizî storici di alto stile, si osservi meglio e si vedrà che non sono originali, e che quel che vi ha aggiunto lui, non ha grande importanza. Così, nei discorsi sullo svolgimento della letteratura italiana, sono idee del De Sanctis che il Cinquecento « poetico veramente non fu, fu artistico »; che « come per il Machiavelli la meditazione politica è fine a sè stessa, così per l'Ariosto la

poesia », e che questi « è tra i poeti italiani quello che più veramente fece ciò che i moderni dicono l'arte per l'arte »; che « l'arte non trattò nè come un simbolo nè come un apologo nè come la dimostrazione di una tesi.... tutto inteso a svolgere dilettosamente la sua facoltà creativa », pur lavorando intorno alla sua materia « con quella serietà che gli artisti grandi portano nelle cose dell'arte »; che col Metastasio « il ciclo dell'idealismo arcadico è pieno: la plastica della parola si è lisa in modo che non regge più e cede il luogo alla plastica dei suoni, e l'antica arte italiana muore cantando come gli eroi del suo poeta »; che il Parini « restaurò in sè l'uomo »; che la tragedia alfieriana « è la tragedia francese scarnificata », e che in essa il poeta « mise il Contratto sociale, e con le unità di tempo e di luogo bandì la rivoluzione »; che, negli *Inni sacri* del Manzoni, « gli accenni agli affetti, ai fatti, agli episodî della famiglia e dell'amore e ai segreti matrimoniali sono delicatissimi e realissimi, verecondi ed arditi »; e che il Manzoni « non è un cristiano rattrappito » e sposò « in certa guisa al Vangelo la filosofia umanitaria del secolo decimottavo » e « fu il più nobile rappresentante in Italia di quel movimento di ritorno che le prime generazioni del secolo decimonono ebbero verso le antiche credenze » (1). Un ricalco di concetti desanctisiani è il discorso sul Boccaccio (2); e la stessa cosa si potrebbe mostrare di altre sue pagine critiche.

Di suo, metteva i colori; e, p. es., accolte quasi senza modificazione le idee del De Sanctis sull'Ariosto, invece di sviscerarle e, se mai, di correggerle, approfondirle e allargarle, il Carducci scriveva una pagina come questa (3):

---

(1) *Opere*, I, 170, 176, 178, 295, 297; III, 154-6.

(2) La dimostrazione particolare di ciò fu data da me nella *Critica*, IX, 90-99.

(3) *Opere*, I, 176-7.

[L'Ariosto] fece quel che desiderava, quel che voleva e ispirava l'Italia d'allora: un'opera da esser letta nelle sale del ducal palazzo d'Urbino immenso e leggiadro, posto che avesse termine il Castiglione ai discorsi di gentilezza e d'amore, tra i cerchi delle gentildonne presiedute dalla elegante e pensosa Elisabetta Gonzaga: un'opera da esser letta nelle sale del Castello di Ferrara o del palazzo di Belfiore, dopo alcuno dei pranzi inauditamente sfarzosi d'Alfonso primo, tra i cavalieri italiani e francesi concorsi ai tornei ed alle feste, arridente Lucrezia Borgia che sapea di latino e ammirante la giovinetta Renata di Francia: un'opera da poter esser letta nelle sale di Roma o di Venezia alle cui pareti ridesse o una Galatea affrescata da Raffaello o una Venere colorita da Tiziano, nel cui mezzo risplendesse un candelabro di Benvenuto e si contorcesse in un angolo un satiro di bronzo di Michelangelo; sale che la sera potessero essere preparate per la recitazione della Calandra o della Mandragora o della Cassaria: un'opera infine da potere esser letta e cantata per le vie di Ferrara, su le piazze e i ponti di Roma e di Firenze, ne' canali di Venezia, su 'l porto di Napoli, da un popolo abituato a spettacoli e pompe di cui eran parte imperatori e re e principi e cavalieri e soldati di tutte le lingue d'Europa, franchi, spagnuoli, tedeschi, fiamminghi; da un popolo abituato a vedersi da un giorno all'altro sorgere sotto gli occhi quei palazzi, quelle chiese, quelle piazze e fontane...

Et quod conabar dicere, versus erat! — Deve determinare in che cosa consista quel tanto di poesia che è in Emilio Praga, e dice stupendamente, ma senza riuscire a cogliere l'intima molla di quell'anima: «La sua originalità è quel trillo di lodola, è quel fresco d'acqua corrente per una selva di castagni, quella immediata e lieta e sincera percezione della natura, quella bonomia arguta tra di campagnuolo e di pittore, che si sente, si vede, si ammira in alcune sue prime e più ingenue poesie» [1]. Ovvero si abbandona addirittura al

(1) *Opere*, III, 281.

sogno; come nello studiare un brano degli abbozzi della *Gerusalemme*: « Nell'udienza agli ambasciatori egiziani il campo dei crociati e il loro capitano sono descritti con tale un sentimento di guerriera nobiltà che dispiace il poeta sopprimesse nel rilavorare. A grande onore della poesia che, quando vera, è anche qualche volta presaga e divinatrice delle più alte idealità della storia, quella descrizione pare un bozzetto garibaldino » (1). E gli accadeva altresì di prendere sul serio le immagini e di ragionarvi intorno. Osserva circa i versi del Prati: « Fieno e fiori, diceva, credo, il Manzoni. Sta bene; ma il fieno è anche indizio di ubertà e vigore nel terreno che lo produce rigoglioso e copioso; e a suo tempo, nel giugno, manda larga fragranza che attrae i giovenchi e inebria le anime di voluttà.... » (2). Ecco l'effetto delle troppe immagini nella critica; la quale, checchè blaterino gli estetizzanti, guadagna a mostrarsi alquanto nuda. Se critica è pensiero, oh fate il piacere di lasciarle parlare il linguaggio del pensiero!

Delle virtù e dei difetti della critica carducciana potrebbero fornire esempî tipici il capolavoro critico della sua giovinezza, l'introduzione al *Poliziano*, e quello della sua maturità, la *Storia del « Giorno »*. C'è in essi, oltre l'artista, l'erudito diligentissimo e l'artefice esperto; ma manca quell'energico collocarsi e mantenersi nel punto di vista della pura arte, ossia della vita in quanto si fa arte.

Il *Poliziano* si apre con l'indagine circa il formarsi della nuova letteratura in volgare, dopo il silenzio seguìto all'opera del gran triumvirato trecentesco, dopo che per circa un secolo non si era avuto se non, da un lato, l'umanismo, e, dall'altro, una letteratura popolare e borghese da intrattenere

(1) *Opere*, xv, 331.
(2) *Opere*, III, 412.

e soddisfare il pubblico più o meno grosso. Il critico ha, evidentemente, lo sguardo sopra la letteratura in quanto letteratura, secondo il vecchio significato della parola: piuttosto che un moto spirituale artistico, egli indaga un lavorio di cultura e di scuola. Cosicchè quando, dopo avere descritto le mutate condizioni storiche alla metà del secolo decimoquinto, l'immigrazione dei greci, l'invenzione della stampa, la quiete e prosperità d'Italia, le lotte iniziate contro il pregiudizio avverso al volgare, e presentato il Poliziano come riformatore della letteratura, egli si fa a citare le parole del Varchi: « Lorenzo con messer Agnolo Poliziano furono i primi i quali cominciassero nel comporre a ritirarsi e discostarsi dal volgo, e, se non imitare, a volere o parere di volere imitare il Petrarca e Dante, lasciando in parte quella maniera del tutto vile e plebea » (1), — queste anguste parole di grammatico non stonano, anzi s'adattano benissimo nel suo discorso. Delle *Stanze*, ricerca il tempo di composizione e il collegamento con l'anteriore opera del poeta; raffronta quel poema con altri contemporanei su giuochi e giostre; nota che pel genere dell'invenzione e pel modo della trattazione esso è calcato « su lo stampo dei carmi encomiastici, misti di favola e di lirica, che abbondano nella letteratura latina da Stazio fino all'ultima decadenza del secolo quinto » (2). Ma, venendo poi a determinarne il significato poetico, ecco che cosa sa dire: « Non ha l'altissima perfezione delle *Georgiche*, e nè meno quella dell'*Aminta*; poemi ambedue che segnano il colmo del buon gusto nelle due età più polite della doppia letteratura d'Italia. Oltre le rilevanti sconvenienze nell'imitazione generale e nell'orditura del poema.... ha qualche piccolo difetto di versificazione e di stile ». Altri, infatti.

(1) *Opere*, xx, 259-60.
(2) L. c., p. 296.

vi riprende il frequente uso degli sdruccioli; ma di ciò il Poliziano può essere scusato. Altri torce il naso a certe desinenze in *orono*; ma erano della lingua del tempo. Con più ragione è appuntato di parecchi latinismi; ma nè pure ai migliori è concesso scuotere al tutto il giogo del proprio secolo. « Il carattere speciale dello stile della *Giostra* è in questo che, posto l'autore tra il finire di un'età letteraria primitiva e originale così nell'inventare come nell'esprimere e 'l cominciare d'un'età d'imitazione e di convenienza, tiene del rozzo e del vigoroso dalla prima come dell'aggraziato e morbido dalla seconda ». È una caratteristica estrinseca. Più estrinseca ancora quella concernente il perfezionamento che il Poliziano avrebbe fatto dell'ottava: « la quale pare a me (scriveva il Carducci) raccolga le due doti diverse di quella dell'Ariosto e dell'altra del Tasso; grave e sonora, ma non tornita e rimbombante come la seconda: libera e varia, ma non soverchio disciolta come la prima: l'ottava del Poliziano, dov'è proprio bella, supera, a parer mio, quella de' due grandi epici: è l'archetipo dell'ottava italiana » (1).

La *Storia del « Giorno »* è una mirabile ricostruzione della società e della letteratura in mezzo a cui l'opera del Parini si formò; quest'opera stessa vi è smontata a pezzo a pezzo, e di ogni pezzo sono esaminati i precedenti storici; la satira del Parini vi è paragonata con quella dei latini, degli italiani, dei francesi, degli inglesi; dell'atteggiamento didascalico-ironico di essa sono cercati i rapporti e le somiglianze e dissomiglianze nella poesia del Settecento. Ma, quando deve determinare l'essenza stessa dell'ironia pariniana, il Carducci non sa fare altro che trascrivere due lunghi brani del De Sanctis (2). L'ultima parte contiene un minuto esame della forma

(1) *Opere*, XX, 310 sgg.
(2) *Opere*, XIV, 169-70.

pariniana, studiata nelle descrizioni, contrasti, comparazioni, circonlocuzioni, nella squisitezza del rilievo, nelle qualità virgiliane, nella lingua, nelle inversioni e interposizioni, e, finalmente, nella fattura dell'endecasillabo sciolto: analisi degna di un grande letterato, alla quale manca, per altro, l'arte di ricondurre e dedurre i particolari della forma dall'intimo spirito del poeta. C'è, sempre, un modo di guardare un po' estrinseco: onde vi leggiamo che, «dopo Dante, il poeta lombardo die' i migliori esempî della descrizione umana»; ovvero, a proposito dell'endecasillabo sciolto, adoperato nella poesia italiana del secolo decimonono, dal Foscolo, dal Manzoni e dal Leopardi: «Ma nell'arte dello sciolto cotesti poeti avanzarono da vero il vecchio Parini?». Come se ci fosse un progresso dell'arte dello sciolto, per sè considerato! La risposta, che il Carducci fa alla sua interrogazione, ne costituisce al tempo stesso la critica: «Nessuno rese epico lo sciolto meglio del Monti»! (1).

E sarà poi vero quel che si legge nel discorso sull'*Opera di Dante*, che in Dante si congiungessero le doti della razza etrusca (testimoniata in lui dai lineamenti del viso), del sangue romano (essendo egli di famiglia serbatasi pura durante le invasioni), e del sangue germanico (immessogli nelle vene dalla donna di val di Po, che gli dette il cognome); onde «nell'opera artistica della visione cristiana l'Allighieri avrebbe recato l'abitudine del mistero di oltretomba di una razza sacerdotale, che pare vivesse per le tombe e nelle tombe, l'etrusca; la dirittura e tenacità alla vita di una gran razza civile, cui fu gloria il *ius*, la romana; la balda freschezza e franchezza di una razza nuova guerriera, la germanica»? (2). Sarà vero che il dolce stil novo possa raccostarsi al romanticismo, e che esso stia al tramonto della chiesa e dell'impero

(1) L. c., p. 294.
(2) *Opere*, I, 234-5.

come il romanticismo al tramonto dell'epopea napoleonica? (1). Sono, codesti, pensieri criticamente ottenuti, o figure e metafore quali le foggia volentieri la fantasia?

Ma il discorso sull'*Opera di Dante* si apre a questo modo:

Dalla rupe ove pochi ruderi a fior del suolo ricordano che fu Canossa, da quella bianca, brulla, erma rupe, cui nè ombre di boschi, nè canti di uccelli nè mormorii d'acqua cadenti rallegrano, chi volga attorno lo sguardo al monte e alla valle, scorge da un lato, vedetta dell'Appennino, la pietra di Bismantua, su cui Dante salì; dinanzi, nella gioconda Emilia, su la riva destra dell'Enza, la solitudine di Selvapiana, onde sonarono le canzoni del Petrarca più belle; lungi, da un altro lato, Reggio, lieto soggiorno alla gioventù dell'Ariosto, e bassa verso il Po Guastalla, la cortesia de' cui principi fu sollievo alle tristezze del Tasso. E avviene di pensare che non senza fato quelle memorie della poetica gloria d'Italia si raccolgono intorno alla rupe e su 'l piano ov'ebbe apparenze di dramma fatale il dissidio tra la chiesa e l'impero, il dissidio onde con la libertà dei comuni uscì la forza del popolo d'Italia, il cui fiore fu nelle arti e nella poesia. Ben due secoli combattè quel popolo per la esistenza e per lo stato, prima che gli nascesse l'uomo che doveva essere la sua voce e insegna nei tempi, che dovea far salire alle più alte cime del pensiero la lingua italiana e d'italiana gloria improntare il mondo più saldo e duraturo, il mondo degli spiriti. Papato e impero, e la discordia e la potenza loro, trascorrevano, quando Dante nacque: Dante che non passa...

E, nel leggere queste e simili pagine, che nei volumi di prose fioriscono l'una sull'altra, torna nell'anima l'eco di una musica già udita: tornano le *Odi barbare*. Perchè, se il Carducci non riescì critico profondo e rigoroso, la cagione è in ciò che egli era poeta, che il suo spirito era continuamente in moto sulla linea della aspirazione e dell'idoleggiamento

(1) L. c., pp. 211-3.

artistico. Onde i suoi lavori di critica, quantunque rechino non piccolo incremento alla cultura letteraria italiana, sono, considerati nella loro sostanza, in parte il materiale e quasi il terriccio donde germinò la sua poesia, in parte la prosecuzione di questa poesia stessa, che si allarga nel ritmo della prosa. Il discorso su *Jaufrè Rudel*, che, movendo da un'indagine critica, mette capo a una lirica sonante, è quasi il simbolo del primo processo: ma molte altre delle liriche di lui si sarebbero potute accompagnare con una introduzione in prosa di quella sorta. D'altro lato, se la così detta raccolta completa delle *Poesie* del Carducci contiene parecchia roba che poesia non è, manca di non poca che le appartiene di diritto. Non vi si trova, per esempio, l'ode intitolata: *Umanisti*, che è inserita, invece, nei *Discorsi sullo svolgimento della letteratura nazionale*:

Ed ecco per un Petrarca che andava frugando le città dei barbari in cerca di qualche opera obliata di Cicerone; per un Boccaccio che saliva trepidante di gioia nella biblioteca di Montecassino tra l'erba cresciuta grande su 'l pavimento, mentre il vento soffiava libero per le finestre scassinate e le porte lasciate senza serrami, scotendo la polvere da lunghi anni ammontata su' volumi immortali, onde la stupida ignoranza dei monaci avea fatto brevi da vendere alle donne; per uno, dico, ecco sorgere le diecine di questi devoti dell'antichità, affrontando pericoli di lunghi viaggi, passando monti e mari, peregrinando poveri e soli per contrade inospitali, tra popoli o avversi o sospettosi, de' quali non sapevan la lingua, tra tedeschi, tra turchi andavan, dicevan essi, a liberare i gloriosi padri «dagli ergastoli dei germani e dei galli». E i baroni, dai terrazzi del castello e i servi dalla gleba per avventura ridevano al veder passare quest'italiani magri, sparuti con lo sguardo fisso, con l'aria trasognata, e salire affannosi le scale ruinate di qualche abbazia gotica, e scenderne raggianti con un codice sotto il braccio; ridevano e non sapevano che da quel codice era per uscire la parola e la libertà, che dovea radere al suolo quelle torri e spezzare quelle catene; non sapevano

che quei poveri stranieri erano i vati d'un dio ancora ignoto, ma prossimo successore al dio medievale, immane dio medievale con la cui sanzione non solo i servi esistevano, ma erano dati cibo ai mastini del barone, e le loro donne arse per istreghe dai monaci....

Vi manca questa breve lirica, che dovrebbe far parte del ciclo in cui domina l'ode *Il liuto e la lira*, e potrebbe intitolarsi: *Medioevo musicale*:

Tutto nel medio evo sapeva d'incenso, nè v'era cantuccio ove non strisciasse un lembo di tonaca: così il suono dell'organo doveva naturalmente ricoprire ogni altro suono. La musica, come tutte le arti, usciva di chiesa per farsi profana; s'inebriava un cotal poco dell'aria aperta, tastava le belle villane e dicea fioretti alle gentildonne, ballonzolava per le piazze, per le sale e per le corti, ma studiavasi poi di essere a tempo per ritornare la sera devotamente in chiesa a dir compieta! (1).

E tante e tante altre vi mancano, che bisogna cercare altrove, e che altrove si ritrovano ora perfette, ora nella condizione intermedia tra la poesia e la prosa, quasi una poesia tradotta in prosa o una prosa gravida di una poesia che anela di venire alla luce.

Certamente, da siffatto miscuglio di poesia la prosa del Carducci viene talvolta a soffrire, pel disagio onde stanno in essa il ragionamento e il lirismo, messi in uno stesso letto, troppo stretto per entrambi. È stato notato (dal Thovez) che l'influsso heiniano introdusse nelle « confessioni e battaglie » un elemento non assimilabile; e quest'osservazione si potrebbe generalizzare ed estendere, investigando i turbamenti che, non solo lo spirito poetico dello Heine, ma quello stesso personale dell'autore produsse nelle prose del Carducci. Inoltre, le prose partecipano anch'esse di quell'eccesso di letteratura,

---

(1) *Opere*, VIII, 308.

che guasta qua e là i versi; donde quel certo che di teso e di sforzato che non a torto vi è stato avvertito. Una delle meno felici, pel concorso di questi varî vizî, a me pare appunto (nonostante qualche bel movimento) quella che è tra le più ammirate: il discorso per la morte del Garibaldi. Forse per la osservazione fatta già altra volta dal Carducci (e che è verissima) dell'impossibilità di produrre poesia e arte schietta nel momento in cui si è fortemente commossi, — in quel discorso difetta così la potenza della sintesi storica e politica, come l'espressione ingenua del dolore. La prima parte, in cui si ricerca se Garibaldi debba paragonarsi a Milziade, a Trasibulo e agli altri greci plutarchiani, o non piuttosto ai migliori romani, o ai cavalieri normanni e ai crociati, o al Washington, è alquanto pedantesca. Seguono accenni di politica contemporanea, polemici e stridenti con l'intonazione del discorso. Si chiude con l'anticipata ricostruzione, brillante ma artificiosa, di quel che sarà l'epopea di Garibaldi nel canto del popolo italiano tra il secolo vigesimoquinto e il vigesimosesto. Ma altre prose sono, nel loro genere, perfettissime; e il discorso p. es., sullo *Studio di Bologna* è un'ampia armoniosissima ode barbara.

Così, la considerazione del Carducci pensatore, critico, prosatore, ci ha ricondotti al Carducci poeta, la cui figura viene dalla sua opera di prosa integrata e arricchita. Tutte insieme, poesie e prose, spiegano il posto che il Carducci tenne nella letteratura a lui contemporanea, e tiene ora, agli occhi nostri, nel quadro di quel passato non lontano. « L'Italia (io scrivevo anni addietro [1]), nel risorgere a nazione, nell'imprendere e condurre innanzi una larga esplorazione storica della sua vita civile, letteraria e artistica, nel rientrare nel circolo della storia universale, produsse un poeta che

(1) *Critica*, I, 31.

della sua storia, impregnata della nuova vita, si fece voce possente. Se, per adoperare le partizioni tradizionali l'Italia non ha avuto epos, la poesia del Carducci, nata al chiudersi della vecchia vita italiana e al cominciare della nuova, può dirsi un vero epos riflesso della storia d'Italia nella storia del mondo ». Il Carducci, ho detto ora con altre parole e con più larghi svolgimenti, fu il poeta-vate della nuova Italia. Perciò, quantunque a lui contemporanei sorgessero altri artisti ai quali si debbono pagine che resteranno, al Carducci venne sempre unanimamente riconosciuta una situazione affatto particolare e dominatrice; e la letteratura italiana della sua età parve potesse essere tutta rappresentata dal nome di lui. Fu più che poeta: e questo ci tocca come uomini del sentimento, e in particolare come italiani, ammonendoci del dovere di ripigliare e proseguire la sua virile aspirazione alla vita, abbandonata ahimè! dalla generazione che gli successe. Fu poeta: e questo ci tocca come uomini della contemplazione; e, sotto questo rispetto, egli appartiene al mondo intero. È pregiudizio corrente presso i critici forestieri, che il Carducci sia poeta affatto italiano, da non potersi gustare fuori delle condizioni politiche e sociali d'Italia; il che tornerebbe a dire, allo stringer dei conti, che sia poeta di dubbia lega. La difficoltà di farne sentire la poesia fuori d'Italia c'è, senza dubbio, ma è la difficoltà medesima che accompagna ogni vera poesia; la quale richiede conoscenza e affiatamento con gli spiriti di un popolo: con quelle forme espressive e con quelle parole che non si trovano scritte nei vocabolarî, con quei ritmi secolari che nella nuova poesia hanno la loro vibrazione, antica e nuova insieme.

1909.

XXVIII

E. NENCIONI — E. PANZACCHI.

I.

Accanto ai poeti e artisti propriamente detti si possono discernere e osservare quelle che chiamerei « anime artistiche »: anime ricche di sentimenti e vaghe di contemplazioni, ma non individualità energiche, portate ad affermarsi in forme proprie, originali, complesse. Amano, sognano, si levano ad entusiasmi e rapimenti, sospirano, aborriscono: ma i loro amori, i loro odî, i loro sogni, i loro sospiri si specchiano e si riconoscono nelle immagini già esistenti del mondo dell'arte, nelle creazioni del genio altrui. A che dovrebbero sforzarsi a tradurre in nuovi suoni e figure quei loro sentimenti? Petrarca, Leopardi, Goethe, Shelley hanno parlato per loro; e chi possiede di tali interpreti, come potrebbe dir meglio? perchè dovrebbe seguire con minor voce? Spiriti delicati e aristocratici, essi ripugnano a farsi ripetitori e imitatori e peggioratori; preferiscono leggere e rileggere, guardare e riguardare, comporsi nel libro della memoria la loro bella opera d'arte, con una sorta di antologia raccolta dai vasti campi dell'intera storia letteraria: con le pagine dei loro volumi prediletti, con le sentenze dei loro filosofi, con le strofe dei loro poeti. Vivono d'arte, discorrono e scrivono

d'arte; ma di rado si provano a fissare qualche linea di loro iniziativa. Se qualcosa si agita nel loro tempo e nel loro ambiente che non ha preso ancora figura determinata, essi aspettano, ansiosi e trepidi, il poeta che dovrà sorgere; e simpatizzano prontamente con ogni nuovo ingegno che spunta, ottimi esortatori e confidenti e consiglieri, — fratelli, anzi sorelle dei temperamenti più vigorosi, essi muliebremente schivi della lotta e della vita pubblica, ma preparatori e spiritualmente partecipi delle lotte e dei trionfi altrui.

Era di questa qualità Enrico Nencioni, che si trova mescolato a molta parte della storia letteraria, che abbiamo descritta e, più ancora, di quella che andremo descrivendo. Il Nencioni fu intermediario agli italiani nella conoscenza di molti scrittori stranieri, e in ispecie inglesi; confortatore e propugnatore dell'ingegno del Carducci, non meno che, più tardi, dell'arte del D'Annunzio. Ma, come autore, non lascia se non pochi e piccoli volumi, raccolte di articoli critici e di conferenze e brevi pagine di versi.

Aveva, del critico, doti preziose, la finezza del gusto e una larghezza che gli faceva accogliere e risentire persino quelle forme d'arte ruvida o violenta, primitiva o barocca, che sembrano le più lontane dal carattere italiano, e particolarmente dal fiorentino. Ma se un critico vero e proprio deve saper guardare serenamente le opere d'arte per coglierne e determinarne il posto e il significato nello svolgimento dello spirito umano, il Nencioni non raggiunse questa compiutezza; non tentò di trattare a fondo, e nemmeno si propose, problemi propriamente critici; nè le sue idee direttive furono mai nette, sicure e ragionate. La sua critica è l'effusione di un amante fervido e felice dell'arte. Onde le sue pagine, che hanno vivezza di conversazione amichevole, abbondano di esclamativi e d'interrogativi, e di brani in verso e in prosa che egli trascrive ed esibisce con la soddisfazione di chi ammira e vuol che altri ammiri con lui; spesso anche vi si leggono

infilzate di nomi di artisti e di creature dell'arte, non già per pompa pedantesca, ma con l'ingenuo compiacimento di chi ama ridire, e farsi risonare all'orecchio, i nomi delle persone care. «Il rinascimento è un'epoca aurorale, in cui tutto s'intravede in una rosea luce di gioventù e di poesia. Pensate! Lorenzo, il Savonarola, Pico, Brunellesco, Leonardo, Guttemberg, Colombo, Copernico!». «Torquato Tasso inizia la serie dolorosa dei grandi ingegni torturati dal mondo e in parte da loro stessi. Il gemito lirico, il vago delle aspirazioni, il sentimento dell'infinito, il grido della passione, il ghigno del dubbio e gli ardori dell'entusiasmo sono le loro caratteristiche. Me li figuro come una sacra ecatombe intorno al povero Tasso. Ecco Rousseau, e Sénancour, e Chateaubriand, e Cowper, e Burns, e Byron, e Schiller, e Platen, e Musset, e Heine, e Leopardi...». Gli artisti delle epoche più diverse sono raccostati tra loro, talvolta in modo acuto e vero, tal'altra alquanto fantasiosamente: Poliziano, per esempio, a Rückert o a Heine; Lorenzo dei Medici, una volta a Zola, un'altra a Roberto Burns. La poesia del Tasso gli appare larga, luminosa, solenne come una «Campagna romana» di Claudio Lorenese. Certe ottave di Erminia gli sembrano preludere alle note del *Freyschütz* e della *Sonnambula*; il poeta della *Gerusalemme* e dell'*Aminta* gli si mostra come il vero fratello di Palestrina e di Pergolese. Dell'ode all'*Aurora* del Carducci dice: «È una poesia che nelle luci e nelle figure rammenta gli affreschi di Luca Giordano o le vaste tele di Rubens». C'è, come si vede da questi esempî, talvolta un penetrare profondo in quelle regioni dell'anima dove cose che sembrano disparate alla superficie, si congiungono tra loro; tal'altra, un lasciarsi andare ad associazioni affatto estrinseche d'idee.

Anche questa critica tiene dell'arte, non già nel senso ovvio che l'arte vi è compresa come momento necessario di quel lavorìo di pensiero, ma nell'altro, che si sostituiscono di frequente alle analisi i moti del sentimento. E pieni di

spunti lirici sono altresì questi saggi del Nencioni, che vi si palesa animo sensibilissimo alle impressioni del dolore, riboccante di pietà, vibrante all'immagine di ogni alta forza spirituale, e incline alla malinconia ed al sogno. Trasfigurava il passato, che diventava per lui bello e gentile appunto perchè coperto del velo della morte e cinto del fascino di un desiderio inconseguibile. Egli ha scritto pagine commosse su Roma, la città in cui tante civiltà sono morte e ch'è l'asilo prediletto delle anime stanche. Amava di guardare i monumenti di Roma, della « vecchia Roma barocca, ponteficale e blasonica », nelle antiche incisioni, ripugnandogli le moderne fotografie, troppo eleganti, troppo nuove, troppo lustre. « Quelle immense piazze con un obelisco e una fontana nel mezzo, traversate da carrozzoni stemmati a sei cavalli, e da qualche cavaliere in cappa, spada e parrucca — quelli scaloni popolati di mendicanti — quei muraglioni di convento a cui s'affaccia la punta di qualche cipresso — quei palazzi enormi, dai cui cancelli di ferro arrugginito s'intravedono delle rose e si ode il murmure di una fontana — quelle rovine di acquedotti tra cui sono sdraiati dei ciociari e dei bufali — quelle architetture strane ma sempre grandiose ed indimenticabili, periodi ciceroniani scanditi in pietra ed in marmo, — tutte queste romanità non si possono sentire e gustare che nelle vecchie stampe ». E questa Roma ripopolava con la vita del Settecento, il secolo ch'egli amò più di ogni altro forse appunto perchè perì tragicamente, ingoiato tutto in un'immane catastrofe che la sua gaia spensieratezza non sospettava. La bellezza e, diciamo pure, la voluttà che si piega sotto il soffio gelido della morte, avvinceva e innamorava il Nencioni. Scrive la recensione di un libro storico intorno a Maria Stuarda, e prorompe in questo sfogo di ammirazione: « Maria Stuarda ci apparisce come la donna più donna, che presenti la storia. Bella, sensibile e voluttuosa; impressionabile come una francese e tenace come una scozzese; cattolica e

regina — e regina e cattolica del secolo decimosesto; destinata a provare e ispirare odî e amori egualmente fatali; capricciosa e leggera con Chastelard, crudele con Darnley, passionata con Bothwell, patetica a Fotheringay, sublime sul patibolo, essa è rimasta una devozione pei cattolici, e una magnetica simpatia per i poeti e gli artisti a qualunque confessione appartengano. Ed essa resta sempre essenzialmente e tipicamente donna; dal primo capriccio galante all'ultimo singulto sul palco: da quando, sirena trionfatrice, sa e sente che una bellezza come la sua equivale al genio e alla forza, ed è inebriata e saziata della sua plastica perfezione e della sua irresistibile onnipotenza — fino all'ora di sangue in cui mette sul ceppo le bianche perfette mani per farsene guanciale al delicato volto; e mormora, con quelle labbra i cui baci costavano la vita, i penitenti salmi di David ». Sono accenti d'innamorato, ed è in embrione uno dei suoi *Medaglioni*; uno di quegli scritti di cui compose una breve ghirlanda e nei quali ritrasse con trepida commozione fisionomie di donne, quasi tutte, diciamo così, estranee al mondo della virtù: — la Pompadour, la Du Barry, Sophie Arnould, la Guiccioli e simili, — e per ciascuna delle quali il Nencioni trova la parola del perdono o dell'indulgenza. Indulgenza giustificata? Perdono ammessibile? Egli era così preso di tenerezza per quelle peccatrici che, per lo meno, le escusanti che adduce non rassicurano circa l'animo severo dello storico. Certo, egli le amava perchè scorgeva in esse alcune delle cose che gli erano care: nella Pompadour, l'amore dell'arte; in quella monella delle strade di Parigi che fu la Du Barry, la gaiezza infantile e la naturale bontà del cuore. Ma soprattutto le amava perchè appartenevano al Passato e alla Morte.

Appunto perchè non hanno nulla di letterario e di voluto, ma sono sgorgati come lagrime che non si riesce a trattenere, i pochi versi del Nencioni hanno lasciato l'impressione di un rivoletto tenue e puro, da non confondere coi molti torbidi

rigagnoli della poesia contemporanea. I due racconti giovanili, *Lo spedale* (che fu composto a diciotto anni), e *Un paradiso perduto*, sono acquerelli da dilettante; e nondimeno hanno qua e là tocchi veramente poetici, specie il secondo, con certi movimenti di nostalgia verso la vita dei campi, con certe descrizioni luminose di giardini pieni di fiori, di farfalle e di odori; con l'altra descrizione, assai efficace, di una notte afosa e senza luna in cui la terra affaticata sembra dormire penosamente e cadono poche gocce di calda pioggia tra qualche raro soffio di vento; e infine, con la chiusa, in cui il poeta, stornando lo sguardo dei tanti che vivono tra anguste passioni, dimentichi della grande vita della natura e dello spirito, si consola nell'affisare e vagheggiare quelli, che pur sono sparsi per la terra, uomini veri:

uomini veri, e del celeste soffio
memori ancora e testimoni. Volti
schietti, ed anime pure: in membra attive,
spiriti alteri e vigilanti. Ancora,
fra i segregati monti, al ciel solleva
qualche degno figliuol d'Adamo antico
la maschia fronte immacolata, e assorbe
per tutti i pori delle sciolte membra
l'aer salúbre, e l'abbronzata al sole
onesta faccia ai freddi venti espone.

Le altre sue poesie sono più organiche e compiute. In *Note funebri*, tutte travagliate dal pensiero della morte, egli si sforza di farsi presente la sensazione della propria morte, di sè stesso diventato cadavere, mentre la vita circostante prosegue, quella vita che ora gl'inonda il petto d'aria alacre e d'affluente sangue. *Il fiume della vita* è una meditazione, che si svolge, mentr'egli, poggiato alla sponda di un antico ponte, è come incantato dallo scorrere delle onde:

Io seguiva in ciel le Pleiadi,
io seguiva il grande Orione,

e la luna che in silenzio
navigava la cerulea
onda tepida dell'aere
infinito. E senza requie,
senza tregua, senza sonno,
sotto il ponte succedevansi,
cupe, rapide, sinistre,
le grandi onde; e i grand'alberi
della riva protendeano
lunghe l'ombre sovra l'acque
che, correndo, le rompeano.

Il ritmo delle onde sembra qui determinare il ritmo dei pensieri e della poesia. Come quelle onde, ripassano nella sua memoria le forme e gli aspetti della sua vita; finchè egli si distacca da se stesso, e vede, in quelle onde, il passare affaticato delle creature umane verso l'abisso, dove tutte si perdono: il passare di vecchiardi estenuati, di giovinetti, di bambini, di adulti, di mendichi, di lavoratori, di poeti:

Quanta folla e quanto pianto!
E v'hann'urla e strida e fremiti,
e sommesse e quete lacrime
interrotte da preghiere.
Ma il gran coro è un pianto eterno,
pianto amaro e pianto antico.
come quello dell'Ocèano.

San Simone stilita è una ferma e nitida visione del vecchio santo, immobile sull'ardua colonna, « statua viva ed animata Dall'alito di Dio, ferrea compáge », a ogni vicenda di stagioni, sotto il sole, le nevi e la pioggia:

O santo, io tremo a te pensando. E credo
che il sol, le stelle, ed i vaganti uccelli,
che quarant'anni contemplâr nei campi

dell'aria il magro tuo profilo, e i venti
che t'agitâr la veneranda barba
come spuma di mar canuta, — e tutta
la Natura tremasse al tuo cospetto.

Un giardino abbandonato s'inizia con una bella descrizione di quel giardino, cinto da un vecchio muro come di chiostro, col suo cancello armato di punte di ferro e sormontato dall'arma medicea in pietra consunta e verdastra di musco, pel quale s'entra nel viale fiancheggiato di cipressi:

Vecchi sedili di pietra appaiono
fra pianta e pianta. Laggiù nel fondo
è una vasca con acqua stagnante
dove foglie ingiallite galleggiano
fitte, ed i morti rami s'affollano
presso le sponde. Tremante Naiade
su dal mezzo si leva marmorea,
obliato l'antico zampillo
che un dì slanciavasi alto...

A quel luogo, già fiorente, si legano i suoi ricordi di fanciullo, quando egli vi era condotto dalla madre, dalla madre che è morta, allora giovane donna, e che sedeva lunghe ore, intenta al suo ricamo. *Dopo una sinfonia di Beethoven* rende il tumulto delle più diverse sensazioni succedentisi nel suo animo a quella musica, la vita tutta come in iscorcio e compendio...

Poesia un po' gracile, questa del Nencioni, come di chi parli rado e con voce fioca; ma schietta e schiva di qualsiasi artificio e lenocinio.

II.

Enrico Panzacchi è più franco e sicuro, più professionalmente poeta e letterato, coi vantaggi e gli svantaggi che comporta la professione, ossia col maggior possesso e dominio della forma, frutto dell'esercizio, e con la tentazione, a cui anch'egli talvolta non seppe resistere, dello scrivere per letteraria virtuosità e per occasione e commissione. Del resto, il Panzacchi somiglia, per certi rispetti, al Nencioni; e fu come più in grande ciò che quegli in piccolo. Anche il Panzacchi stette a cavallo tra la critica e la poesia. La sua critica, benchè più copiosa e abbracciante, insieme con la letteratura, la musica e le arti figurative, benchè sorgente da un fondo di cultura in parte diverso da quello del Nencioni (latino, italiano e francese nel Panzacchi, spiccatamente inglese nell'altro), ha il medesimo giro di conversazione e divagazione, la medesima nascita occasionale da articoli e conferenze e, su per giù, gli stessi pregi e deficienze. La sua poesia consiste anch'essa, tutta, di rapide commozioni còlte a volo, che non si compongono e accordano in vasti quadri. Quando (ed è raro) egli si sforza a maggiori prove, la lena l'abbandona. Scrisse bozzetti e novelle in prosa, che hanno del manierato non appena si allungano e complicano alquanto: non tentò il romanzo, fallì nel dramma. Qualche lirica, che vorrebbe essere di larghe linee, mostra subito questo limite all'ingegno del suo autore; come, ad esempio, quella intitolata *Un centauro*, che comincia col presentare la figura del Centauro, qual'è atteggiata nelle favole dei poeti e nelle figurazioni della pittura e della plastica. Il Centauro balza, nella sua espressione vitale, dai primi versi:

... le reni e il petto ampio e possente
inalberando sul gran dorso equino,
e d'un riso ridente
tra l'umano bellissimo e il ferino,

o in corsa, trasportante in groppa la sua donna:

. . . data la chioma ai venti,
Dainaira dalle bianche braccia
con lunghi abbracciamenti
ti cingeva amorosa; e tu la faccia
cupido ai baci rivolgevi...

La visione si spegne subito: il resto si trascina languido, rimemorando scolasticamente la rappresentazione dantesca dei centauri nell'inferno, e poi quella michelangiolesca, ed estendendosi alla fine in un lamento perchè la natura non abbia mai generato nella realtà quella possente creatura, ideata dalla fantasia dell'uomo. — Il Panzacchi veniva traendo dalle sue impressioni faville di poesia, ma non più che faville; e il medesimo si dica della sua critica. Visse anch'egli d'arte; ma la sua opera creativa non sta in adeguata corrispondenza col posto che egli occupava, e degnamente, nella vita letteraria e artistica d'Italia, come oratore, discorritore, buongustaio, spirito agile e pronto: voce squillante ora di entusiasmo ora di arguzia, che risona ancora nel nostro vivo ricordo.

Egli non aveva il concentrato fervore sentimentale del Nencioni; ma era, per altri rispetti, più ricco e vario. È una fallace idea quella che di lui si fanno molti, considerandolo esclusivamente qual poeta di madrigali e di strofette per musica. Al Panzacchi quasi nessuna delle maggiori corde umane fu estranea; tranne forse le speculazioni sull'universo (benchè avesse studiato per professore di filosofia, e amasse ricordare il caso, soggiungendo che non gli era mai riuscito di pigliar partito tra le diverse opinioni!). Toccava più volentieri le corde

delicate e commoventi; ma ebbe anche una certa sincera attrazione pel grandioso, pel solenne e pel tragico. Ora gli balenavano alla fantasia i tristi funerali di Nerone, il cadavere trasportato dalle due nutrici e dallo schiavo ubbriaco, preceduto il corteo da Atte, mentre giungono d'ogni parte nella tenebra le voci d'imprecazioni della plebe, ravvivando l'affetto sconsolato in quei poveri cuori fedeli. Atte sta un istante in ascolto tutt'intorno, sospettosa:

> Poi china, in disperato atto d'amore,
> su quell'Odio del mondo e degli Dei,
> versa coi baci il pianto del suo cuore;
> e le due vecchie piangono con lei.

Ora rievoca la figura di Carmen, che comprende il vero amore solo sotto il colpo del pugnale di don José, e quella della bruna etiope Aida; o assiste all'ultima sera di Isabella Orsini, che si adagia nel suo letto serena e placida, con l'anima stanca, con un'insolita voglia di pregare, ignara e senza sospetto della morte che le sta imminente sul capo. Altra volta, gli scuote l'animo l'uccisione di Rodolfo d'Asburgo e della sua amante; ed egli vagheggia attraverso le grandi creazioni della poesia shakespeariana, attraverso le figure di Amleto e di Ofelia, i due giovani trucidati, e riafferma la sintesi romantica d'Amore e Morte:

> Te d'ogni ben sorgente
> chiaman per l'Universo ad una voce;
> ma poi sorgi malefico e feroce
> come un Dio che si pente.
>
> E allor su l'infinita
> tua collera il Voler s'aderge invano;
> e si lascia cader, stanco, di mano
> la face della Vita!

Le sublimi figure dell'arte, il Cristo o il David di Michelangelo, la Santa Cecilia di Raffaello, sono celebrate dal Panzacchi in versi nei quali non manca mai qualche tratto bello e vivace. E come queste creature dell'arte passano, negli stessi versi, i creatori: Leonardo, Velasquez, Cimarosa; quest'ultimo, congenialmente rivissuto:

> Ed egli mosse per le vie festanti,
> dolce cantando a le piagge fiorite
> e a le pure sul mar notti stellanti.
> E mentre fra le genti era un immite
> clamor di guerre e di civil tempesta,
> ai morituri egli dicea: — Gioite!
> Un'ora di letizia ancor vi resta. —

Ma, se il Panzacchi sentiva Cimarosa nella sua «grande ilarità partenopea», non meno delicatamente sapeva rifare (*Perfectum gaudium*) l'ammaestramento che Francesco d'Assisi diè a frate Leone intorno a quel che solo dà la «piena gioia»:

> — Ascolta, ascolta, pecora di Dio,
> frate Leone! Quando sarem giunti
> dentro Perugia, se una turba ostile
> ne verrà intorno, e come a due gaglioffi
> ne schernirà, ne strapperà i cappucci,
> ne brutterà le tonache di fango,
> poi, passando a le pietre ed ai randelli,
> ne lascerà per terra mezzo morti,
> sappi che solo in questo è gioia piena. —
>
> Così parlando, il santo si fermò
> a mezzo l'erta. Il sole a la sua faccia
> da la cima del Catria raggiava;
> e non s'udìa lo scroscio del torrente
> e tacevan le rondini nel bosco.
> Sentì frate Leone in quel silenzio

una domanda. Gli occhi mansueti
alzò in viso al Maestro e disse: — Andiamo!

È semplice ed è squisito. Si veda quanto sia varia la sensibilità del Panzacchi, che risponde simpaticamente ora al « Gioite! » di Cimarosa, e ora all'« Andiamo! » di frate Leone. Nell'un caso e nell'altro, senza ombra di rettorica e di falsa enfasi, spontaneamente, per quella facilità del buongustaio d'arte a passare d'impressione in impressione, di spettacolo in spettacolo.

Così anche è ingiusto considerare come madrigali e versi per musica (intendendo per gli uni le ideuzze lambiccate, e per gli altri la poesia ibrida e incompiuta o malamente compiuta) le sue brevi canzoncine e odicine di vario sentimento, le quali — diciamo, le buone — hanno sempre nel loro movimento naturalezza e freschezza d'impressioni. Non si trova nel Panzacchi il dramma passionale dell'amore; ma egli ferma in pochi versi, nitidamente, il ritorno con l'animo vibrante da un convegno d'amore, l'aspettazione ansiosa, quel tacere in cui due anime meglio si compenetrano, gli aspetti e gli atteggiamenti più amabili della bellezza femminile: una donna al cembalo, un'altra rischiarata dai bagliori del sole cadente

Allor cheti movemmo al soprastante
palagio, ma con noi saliva ancora
la dolce melodia nell'aria errante...
E quando ci ospitò vostra dimora,
per le finestre tutta vi avvolgea
il morituro sol come un'aurora,
o prediletta di Calliopèa!

Un'altra ancora, al primo effondersi della primavera:

Essa la man sottile
tuffa ne la fontana a quando a quando,
e l'erbe asperge e i fior, dolce chiamando:
— Aprile, Aprile, Aprile!

Non c'è, nel Panzacchi, il gran dramma del dolore umano; ma come è tenero, nella poesia che ritrae le impressioni dell'alba, il ricordo della madre morta:

> Perchè da le mie ciglia
> fughi sovente il sonno, o pallid'ora?
> Muti andavamo e in lagrime
> per la cheta dimora:
> il rintocco dell'*Angelus*
> da le chiese venia,
> e tu passavi, povera
> povera madre mia!

E quanta delicata pietà, nell'altra in cui ricorda un suo giovane amico, che, consunto dalla tisi, trascorreva le lunghe ore, sul suo letto d'infermo, immerso nella lettura di Omero, rapito in quel mondo possente di eroi e raggiante di numi, « come avvolto da un divino elemento »; e quasi gli circolava pel corpo, « simile ad onda amica, l'ira e la forza antica »; mentre talvolta, sempre con gli occhi intenti al gran volume:

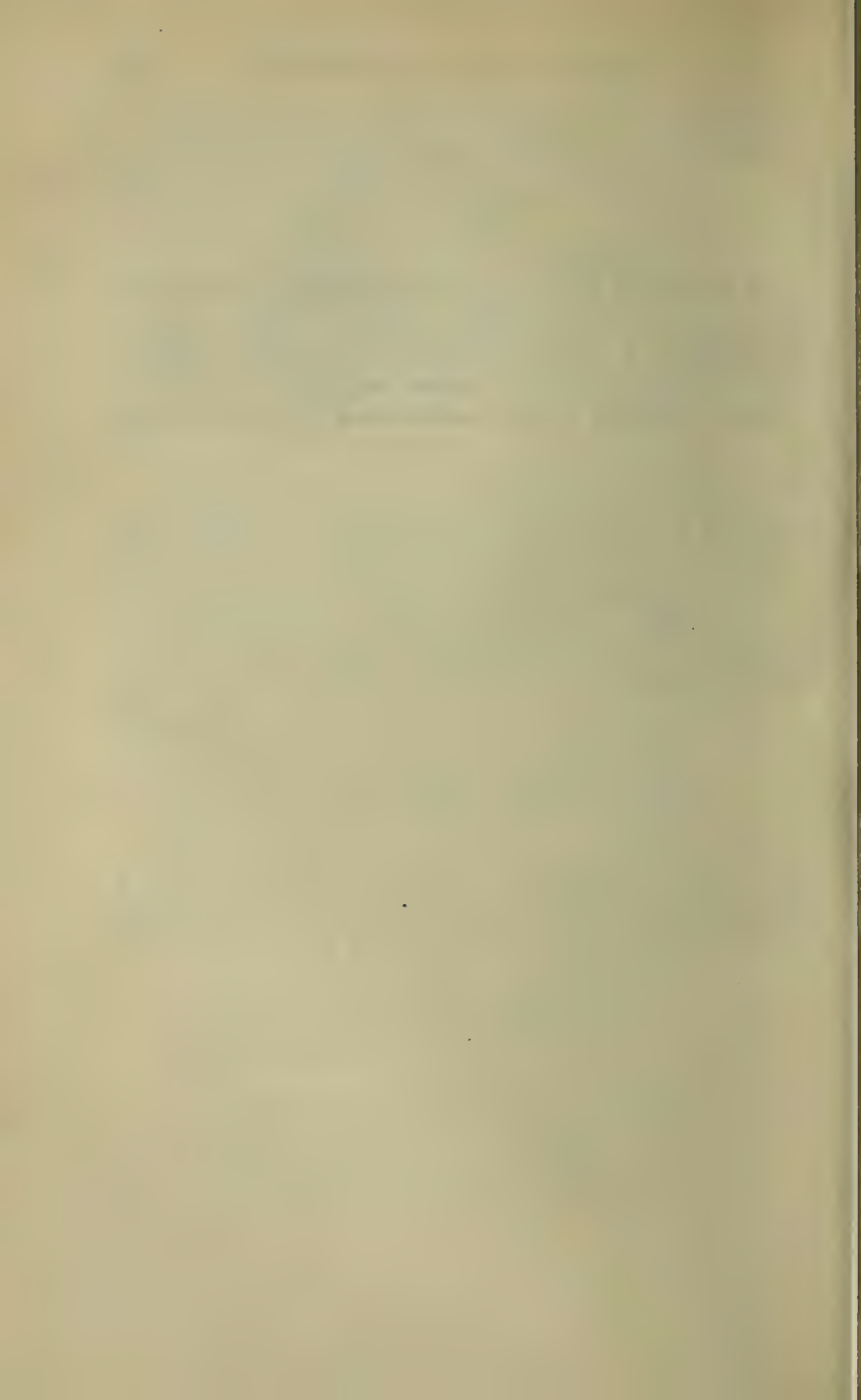
> credea sentir sul capo le lagrime di Teti,
> e il suo cuor si calmava sotto le die pupille,
> come il cuore d'Achille!

Il Panzacchi, avido di vita e di gioia, rifuggiva dal tormentarsi nel pensiero della morte; ma ecco egli avverte l'ala della giovinezza che s'invola, e ferma questo suo sentimento:

> Mi riscalda il tuo sol, marzo, ogni vena,
> e guardo la campagna umida e varia.
> Un suon giulivo di silvestre avena
> ronza, lontan, per l'aria.
> Non son triste nè lieto. Erra, o mi pare,
> sul mio volto una languida carezza;
> lo so, lo sento che mi vuoi lasciare,
> mia bella Giovinezza!

. . . .
. . . . . Il cor stanco, riposa
in questo solitario, alto, tranquillo
disamor d'ogni cosa.

E sinfonie di fiori, e voci della campagna, e impressioni di paesi e di città, del confine toscano e della riva calabra, di Venezia e di Parigi, sono da lui prontamente tradotte in quei tenui componimentini di due, tre, quattro strofette, che rivelano quasi tutti il tocco maestrevole di una mano d'artista.

1905.

XXIX

OLINDO GUERRINI

(LORENZO STECCHETTI).

Ci si sta tanto bene accanto al fuoco
in casa mia, coi piè sovr'al tappeto,
con un libro che sfoglio a poco a poco,
il caffè sul camino e il polso cheto!
Come nel mio pensier contento evoco
le fatiche del dì; come ripeto
basso dentro di me, quasi per gioco,
«Sei pur felice tu nel tuo segreto!».

Sono due quartine fresche, spontanee, di un sonetto che si legge nella prima raccolta di versi del Guerrini, nei *Postuma* (le due terzine valgono poco: il respiro dell'anima soddisfatta si allarga e soddisfa tutto nelle quartine). Lo scrittore era allora, credo, appena sui trent'anni; ma il suo atteggiamento non appare diverso nell'altro sonetto che, molti anni dopo, quando egli era sulla cinquantina, compose pel suo ritratto, dipinto da Raffaele Faccioli, che lo rappresenta sopra un fondo di biblioteca, con la pipa in bocca, avvolto da spire di fumo, la mano poggiata sul boccale di birra tolto appena dalle labbra, alle quali sembra prossimo a tornare. Il Guerrini ripercorre le vicende ora liete ora tristi,

che, come ogni altro uomo, ha sofferto: applausi e fischi, carezze e schiaffi, baci e morsi; ma da quei ricordi la sua serenità non è turbata:

> Seguon l'anima e l'occhio in alto il corso
> lieve del fumo con la calma usata,
> e in fondo del bicchier non c'è il rimorso.

Altre poesie della prima raccolta manifestano questa sua natura di uomo che della vita coglie volentieri gli aspetti facili e gioiosi, non si tormenta e non perde la pace nè per gli ardui problemi del pensiero nè per l'assillo dell'ambizione e della gloria, e nemmeno per la sete di piaceri troppo acri e complicati: natura di goditore silenzioso e sorridente, che si contenta di poco e il meglio dei suoi piaceri sa fabbricarseli da sè, con l'ingegnosità del suo buonumore. Una delle più vivaci è l'epistola all'amico Vigna dal Ferro, scritta dalla campagna e sospirante al gaio vivere bolognese:

> Vigna, nel mio cortil nereggia un fico,
> l'albero sarto del gran padre Adamo:
> io pranzo all'ombra de' suoi rami, e dico:
> — Vecchia Bologna, t'amo! —

E qui, nella seccaggine della campagna, gli passano per la mente le facili avventure erotiche di Bologna: gl'incontri al passeggio di San Michele con la donna del suo cuore, con la giovinetta che gli fu fedele « quasi ventiquattr'ore »; e i bei venerdì sera estivi in piazza della Pace, dove la banda cittadina suona la musica e il « biondo Ottone », il birraio del posto, versa la birra gelata, e in quell'allegria di popolo gli zerbinotti seguono la fidanzata e le ragazze vanno nei punti rischiarati dai fanali a mostrare il vestito, e a pescare, con l'amo delle occhiate, « il pesce raro, che chiamano marito ». — Quando, in un'altra poesia, si mette a fantasticare e a foggiarsi il paese del suo sogno, questo paese è l'Olanda:

« la pace veneranda della vita fiamminga », il regno della pipa e della birra:

> Ivi, seduti accanto,
> parleremmo d'amor tranquillamente;
> la birra bionda spumerebbe intanto
> nel boccal rilucente.
> Tu colla tua gioconda
> voce susurreresti una ballata:
> io succhierei con maestà profonda
> la pipa smisurata....

Quando lancia il suo grido ammiratore per Venezia: « Sei pur bella, Venezia, in mezzo all'onde », la visione e il godimento dei trofei guerreschi e delle donne di Tiziano, dei palagi patrizî anneriti dal tempo e delle chiese ricche d'arte e di memorie, si compie e si rafforza nel suo spirito col ricordo dei pranzi appetitosi fatti sulla laguna, delle « sogliole fritte» e del «vin di Conegliano». — E, se da queste prime passiamo alle ultime sue confessioni, ritroviamo le medesime tendenze. In verità, le giovinette che gl'indicano, alla prima paroletta gentile, la strada dei loro casti lari, e quelle altre ch'egli vagheggiava di portar seco in Olanda, sono sparite dai suoi versi: il Guerrini non è, oibò!, un Giacomo Casanova, che vecchio, assillato dai ricordi, rimescolava la cenere degli antichi amori e non si tratteneva dal tormentare le contadinelle del villaggio boemo in cui trascinò gli ultimi suoi anni. Il Guerrini non è stato un fantastico da giovane, e non è, nei suoi anni maturi: quando l'ora giunge, egli chiude il libro degli amori senza troppo sospirare. E, in cambio, prende a divertirsi pacificamente con la fotografia e con la bicicletta, e scioglie inni all'una e all'altra, e anche — perchè no? — all'acqua di Hunyadi Jànos. Scrive il suo « testamento » e non vuole che sulla sua tomba si piantino cipresso e mortella:

Piantateci una vite! Il suo giocondo,
il suo celeste grappolo, spremuto
diverrà vino ghiotto e rubicondo.
E così, benchè morto, il mio tributo
ai vivi pagherò, rendendo al mondo
qualche goccia del vin che gli ho bevuto.

Non ho scelto artifiziosamente queste poesie: esse mi si sono presentate da sè, tutte le volte che ho ripensato al Guerrini e ricercato i tratti dominanti della sua fisonomia poetica. Mi pare che in quelle effusioni sia la chiave per intendere l'opera di lui; la quale, dopo essere stata troppo lodata, ora è con palese ingiustizia tenuta a vile: tantochè la raccolta completa, o quasi, delle sue rime, venuta fuori di recente, non ha incontrato accoglienze benevole. — Dico la mia impressione: io credo che il Guerrini sia, nel suo fondo, un bonario canzonatore; e peggio per chi non se ne avvede o lo dimentica, perchè corre il rischio di diventare vittima della canzonatura: vittima, sia che si faccia ad elogiare lo scrittore dei *Postuma* quale poeta di passione e di pensiero, sia che severamente lo censuri sotto questi rispetti. In quasi tutte le manifestazioni dell'ingegno del Guerrini si mesce quel rivolo di buon umore che sgorga incessante dal suo petto; quando addirittura non ne formi il chiaro contenuto, come è il caso delle moltissime poesie giocose e delle parodie da lui congegnate.

L'amore in un uomo cosiffatto non può essere sentimentale e neanche, a parlare propriamente, sensuale. Sarà della *gaillairdise* o della *paillairdise*, un amore misto di allegrezza e di scherzo, amore che non passa le midolla e dà facili gioie e pochi dolori, presto dimenticati; un modo di sentire i cui precedenti letterarî si trovano nelle canzonette del Béranger e di altri francesi. Un qualche profumo di gentilezza è nel ricordo del primo amore, per altro anch'esso un' « avventura », sulla riva del fiumicello del suo paese:

Fiume che scendi giù dal Bolognese,
fiume dall'acqua cristallina e cheta...

che egli passa a guado, portando in braccio la fanciulla che ama:

E si serrava al petto mio, mettendo
ad ogni passo un riso di spavento,
ed una ciocca di capegli, uscendo
di mezzo all'altre, m'irritava il mento.
Le vidi in viso balenar fuggendo
il riflesso dell'acque...

Ma nelle altre poesie, per le Emme, le Nerine, le Caroline e le innominate e innominabili, abbiamo innanzi l'anima leggiera e la saggezza facilmente appresa del giovinotto che si diverte. È il *Vieni, Nerina!...*, con la lieta noncuranza d'ogni cosa tra le braccia di una donna. È la sua « relazione » con la bionda Emma, per la quale il poeta scriveva pagine di belle liriche, che essa tagliava per farne modelli ai suoi colletti. Non chiede troppo: non gl'importa indagare che cosa ci sia sotto la chioma offerta ai suoi baci e sotto il petto che stringe al petto: non analizza il vino che beve, si appaga della sincerità di un'ora: è già raro l'amore che dura un'estate intera. Talvolta, ottiene il corpo e non altro, come dice nel sonetto: *Chi potesse ridir quanto l'amai...*: la statua ch'egli non riesce ad animare; altra volta, la statua si anima, ma di un ardore superficiale e apparente: «e pur non m'ama!». Altra volta ancora, nonostante l'ardore delle sue proteste passionali, è rifiutato, ma il giorno dopo, quando sta per isvagarsi dietro un'altra donna, ripreso e amato per gelosia. Neppure la donna che ha fama di rigida virtù, rispettata da tutti, risparmiata dalla « caina lingua » e dall'invido dente delle sue amiche, e che a lui si dà in segreto, gli allontana il sorriso dalle labbra: egli la decora col nome di Penelope (Penelope ariostesca piuttosto che omerica), perchè tesse a mezzogiorno una bianca tela, che poi disfà con lui, a mezzanotte.

Non mancano i congedi: *T'ho fatto il precettore, Ragazza, e ne son stanco...*, e l'Emma, abbandonata a tavola, per il duplice disgusto suscitato dagl'intingoli dell'oste e dai baci di lei. Amori senza malinconia e senza tragedia, ma non senza commedia e spesso non senza farsa.

Certo, nella lirica erotica del Guerrini, risuonano anche altre corde. Egli piange la donna che l'ha lasciato:

> Era una notte come questa, e il vento
> scuoteva urlando la mia porta invano:
> lunga come un lamento
> mezzanotte battea lontan lontano;
> cadea la pioggia a rivi
> dalle gronde sonore, e tu partivi.

Situazione simile a quella che ritrae con accento desolato il Leopardi. Ma nel Guerrini è una poesia convenzionale (come può vedersi già anche dalla strofa riferita), e non ha la spontaneità delle altre. E termina, rettoricamente, con una maledizione lanciata dal poeta a Dio, « se favola non è come l'amore »: a Dio che lo ha diviso dalla donna della sua voluttà e gli ha saldato nel cuore, come una pietra, il pianto. Se la morte (esclama) potesse spetrargli il cuore e ridargli un'ora sola degli antichi gaudî:

> ricada sovra me la mia parola,
> se la casa di grida
> non risonasse già pel suicida!

C'è calore fittizio e perfino un certo stento, rarissimo in lui. Altra volta si leva e maledice fragorosamente la donna che non vuol esser sua o che ha cessato di amarlo; e rifà quel *Remords posthume* del Baudelaire (che già il Praga aveva imitato) nel *Canto dell'odio*: un canto, in cui si sente il falso da cima a fondo, poesia di effetto, col contrasto tra il disfacimento nella fossa, minutamente descritto, del corpo della

donna, e il ricordo insistente delle procaci bellezze di un tempo. E se sono svolte con molto brio e facilità le due poesie ad Emma, la cortigiana che lo attrae e che egli disprezza e dai cui vincoli non sa sciogliersi, in entrambe ci accorgiamo di avere innanzi piuttosto un tema svolto vivacemente che non una di quelle commozioni intime e sincere, che suggeriscono l'immagine viva, atta a dipingere l'alternativa di allettamento e di ripugnanza. Declama:

> Ma quando sull'aurora una lontana
> squilla di bronzi entrambi ci destò,
> pagai le tue carezze, o cortigiana,
> e la vergogna in cor mi ritornò.
> Torna, sordida cagna, al tuo covile...

Il Guerrini finse un Lorenzo Stecchetti, un giovane che muore di tisi a trent'anni (artifizio, come è notissimo, già adoprato dal Sainte-Beuve), e gli attribuì il libro dei *Postuma*, componendo per tal finzione parecchie liriche intonate a malinconia e a pensieri di morte, che dovevano rispondere al carattere del personaggio da lui immaginato. Ma, lasciando stare che la serie dei *Postuma* non è un romanzo in liriche e non mantiene la finzione del prologo, e che troppe cose vi s'incontrano le quali discordano forte dallo stato d'animo di chi si sa minato dalla malattia e presso alla tomba, neppure in quelle che intendono a lumeggiare la situazione annunziata il Guerrini s'investì, come si dice, davvero della sua parte. Le brevi poesie sentimentali, che tutti sappiamo a mente: *Quando cadran le foglie... Voi che salite questo verde colle... Come il ricordo vago e mal distinto... Nell'aria della sera umida e molle... Un organetto suona per la via... O fiorellin di siepe all'ombra nato...*, sono tenui lavoretti, eseguiti con molto garbo, da mettere in musica, e che spesso hanno giro e movenza di canti popolari.

Tanto questi motivi erano poco profondi nel suo animo che, smesso, se non il nome, il personaggio di Lorenzo Stecchetti, egli non li proseguì e li lasciò cadere. Ma proseguì, invece, e allargò gli spunti comici e satirici che erano già nei *Postuma*; al che gli porsero presto accettissima occasione le censure che, in nome della morale offesa, gli venivano mosse contro. Ed eccolo a comporre prose e poesie per canzonare e punzecchiare nelle più varie guise i suoi critici, delle quali formò poi un intero volume col titolo di *Polemica*. Non c'è in esse una mente che profondamente s'interessi pei problemi dell'arte, e davvero si accalori e sdegni pei fallaci criterî che ne turbano il giudizio; anzi ci si vede l'uomo che si reputa assai fortunato per quelle censure, che gli dànno modo di divertirsi. E gode nello schizzare caricature dei poeti morali, che si procurano grandi ambasce « per salvar la virtù delle modiste », e delle donnine dall'anima di ghiaccio, « che cantano Gesù sulla spinetta », e sono intente a ricamare « le papaline di velluto in seta Con un fregio d'alloro », pel parroco. E gode nell'esagerare il tono della sua poesia erotica, come un ragazzo che, quando gli si dice di non fare troppo chiasso, fa peggio; e solo si risolve burlescamente ad esporre le cose più scabrose in latino, un latino tra goliardico e maccheronico (anche qui, del resto, la mossa gliela dà il Baudelaire):

> Pande brachia, pande sinum,
> cane carmen fescenninum:
> nesciunt critici latinum,
> quamvis macaronicum!

Esaurite le polemiche pro e contra il verismo, egli colse subito il destro dell'altra polemica tra il Carducci e il Rapisardi — il quale ultimo aveva dichiarato di non voler più oltre perdere tempo in contese personali o letterarie, occupato com'era nella « serena concezione » del suo nuovo poema

Giobbe, — per entrare in lizza con un *Giobbe, serena concezione di Marco Balossardi*, anticipante il rapisardiano, e che, contraffacendo con acuto senso di parodia la versificazione del cigno catanese, narrava la storia di Giobbe. In questa parodia, nei punti in cui si riferiscono le conversazioni dei tre amici col patriarca giacente sul letamaio, il Guerrini inserì una rivista satirica degli uomini politici, dei giornalisti, dei filosofi, dei poeti e prosatori d'Italia di un quarto di secolo addietro: documento curioso di quegli anni e che ancora, qua e là, fa spuntare il sorriso.

Ma il Guerrini non battaglia soltanto contro poeti e letterati: bisogna rammentarsi che è romagnolo, di quel dolce paese della « Romagna solatía », che se gusta la vita grassa, gusta non meno (per le tradizioni delle sètte romagnole e pel lungo ribellante dominio ecclesiastico) l'ardore democratico e rivoluzionario e l'odio feroce contro la chiesa e il prete. E le satire contro i preti abbondano nelle rime e nelle prose del Guerrini; alcune, anzi, accarezzate con molte cure d'arte, e che a prima vista sembrerebbero attingere un'importanza superiore a quella dello scherzo, ma che, osservando meglio, si vede essere fatte come le altre tutte, per chiasso. Tali, fra le più antiche, l'*Annunciazione*, e tra le più recenti *Ruth*. Nell'*Annunciazione*, vediamo il Tempio immerso nella sua sacra ombra, ed una bruna vergine entrare colà e riaccendere le faci, silenziosa. La scena è dipinta con toni caldi, ma che rivelano l'intenzione e fanno come presentire una sorpresa:

> Un silenzio terribile
> pesa nell'aria di profumi carca...
>
> Bruna, ma bella. Il tumido
> labbro ricorda il fior del melograno.
> Bruna, ma bella. I curvi lombi ondeggiano
> come sui colli di Samaria il grano.

. . . .
Ella sente bollir nel sangue giovane
la potenza d'amar che in lei si desta.

Quand'ecco, delle complici ombre dell'altare di Adonai, « sì come un angel di bellezza splendido », un giovinetto si fa incontro a lei che aspetta. Scoppia il motto finale:

Apri le braccia, dónati
alle carezze dell'amor, Maria...
Noi leviamo al Signor l'osanna, o popolo:
tra nove mesi nascerà il Messia.

Sorella di questa Maria è Ruth, che s'accinge a cercar fortuna con la sola ricchezza che ha, il suo corpo giovanile, mossa da Dio e dai consigli della vecchia Noemi, la quale in ultimo la consola:

L'ombra del sacro olivo
coperse il fior di rosa,
e nel tuo sen di sposa
il Re di Giuda è vivo!

E quando gli manca materia per questi scatti satirici o giocosi, quando poeti e preti non gli dánno da lavorare ossia da scherzare, il Guerrini si procura da sè la materia che gli occorre, e mette insieme la *Bibliografia per ridere*, o compone per giornaletti umoristici versi in nome di *Argia Sbolenfi* (tipo di ragazza che cerca marito, e ogni giorno crede di averlo trovato ma non lo trova mai, e s'innamora dell'imperatore Guglielmo, e sfoga in versi i suoi sospiri e le sue delusioni, con cultura da figliuola di portinaio che abbia frequentato le classi « preparatorie »); o medita tiri bricconi agli eruditi col falsificare poesie dugentistiche e lettere leopardiane; ovvero spende i suoi ozî nell'architettare beffe alla Buffalmacco (« poesie in certo modo reali », direbbe il Vico), per le quali è famoso nella regione in cui vive. E, in verità, egli discende allora

al grado di burlone che, fuori di un determinato luogo e di particolari occasioni e disposizioni d'animo, sembra poco tollerabile, o suscita un riso, tosto represso dal dantesco rimprovero:

Chè volere ciò udire è bassa voglia.

Così i versi di Argia Sbolenfi (che pur ci avevano fatto sorridere se qualche amico da Bologna ce ne mandava alcun saggio pubblicato nel giornaletto locale) destarono generale riprovazione, quando il Guerrini s'indusse a ripresentarli in volume. Del pari, fuori del riscaldato ambiente romagnolo non si riesce a dar valore nè al volterianismo in ritardo delle parodie che il Guerrini fa della Bibbia e del Vangelo, nè al suo perpetuo scalmanarsi contro i preti.

Meglio può sembrare adatto, nelle lotte della libertà, il tono serio e commosso; non la burletta, ma la rivolta e l'invettiva; non il Berni, ma Giovenale. E questo tono assume, infatti, il Guerrini in qualcuna delle poesie dei *Postuma* e dei *Polemica* (si veda, p. e., *Justitia*: « Vorrei che questa mia povera penna... »), e in molte degli ultimi anni, raccolte sotto il titolo di *Civilia*, poesie civili. Nè vorrò io negare la bontà delle cause che egli difende, nè la saldezza dei suoi convincimenti, immutati in tutta la vita. Ma ben si può dubitare che sia riuscito a produrre vigorosa ed originale poesia. Egli scrive contro i clericali e il Vaticano, contro gli affaristi della Banca Romana, e i « commendatori » finiti nelle carceri o degni di esservi cacciati, contro le follie degli italiani in Africa, il loro intervento negli affari di Creta, le devastazioni e gl'incendî in Cina, la guerra degl'inglesi nel Transvaal; impreca coi socialisti contro i ricchi e gli sfruttatori, ammonisce gli anarchici a riporre fede nella forza delle idee e non in quella del coltello, piange la morte del Cavallotti, e invoca giustizia e pace. Sono composizioni piene di foga, ma povere d'immagini, senza concentrazione e intensità. Il Guerrini ritiene

ancora nell'orecchio l'onda dei giambi ed epodi carducciani; e in quell'onda, divenuta più agile ma assai meno poderosa, getta le sue idee. Qua e là si legge qualche tratto efficace, come nell'ode alle madri d'Italia sui loro figliuoli, allevati con tanto amore e sacrificî e che per biechi interessi ed intrighi politici sono stati mandati al macello, a perire e imputridire sulle sabbie africane:

> Ma già dai loro immondi antri le iene
> calando irsute e scarne,
> leccano il sangue delle vostre vene,
> straccian la vostra carne!...

Ma la maggior parte di codesti versi sono declamazioni, che vanno a passo di musica altrui.

Al Carducci il Guerrini è debitore anche di una certa concezione morale pagana, che gl'ispirò, nei *Postuma*, il sonetto: *Voce di una tomba sulla via Appia*, e nei *Polemica* brani enfatici, come:

> No, non lordate il biondo
> capo, fanciulle, con la cener vile;
> venite: è bello il mondo;
> oggi ritorna con le rose aprile.
>
> No, su le aiuole brulle
> non incombon più il freddo e lo squallore;
> venite a noi, fanciulle:
> oggi rinasce con le rose amore.
>
> Dolce amor de' ribelli,
> venite a rallegrar la nostra danza
> co 'l tirso e coi capelli
> coronati de' fior della speranza.
>
> . . . .
>
> Avanti, avanti, avanti,
> con la fiaccola in pugno e con la scure!

Ed egli era persuaso di pugnare all'ombra della bandiera spiegata ai venti da Enotrio. Ma, accanto al robusto umanesimo del Carducci, queste variazioni, recitate un po' a capo scarico, somigliano alquanto alle gioiose capriole che fanno i monelli innanzi ai reggimenti di soldati, procedenti a passo di marcia. Il Guerrini può bene innamorarsi di un'idea morale, filosofica o politica che gli brilli agli occhi come nobile e vera; ma non sa covarla in sè con quella lunga incubazione necessaria alla vitalità resistente e vigorosa.

I soli accenti serî e commossi a me sembra che egli li raggiunga in certi momenti di pietà, nel cuor buono che non è escluso dall'animo allegro. Nei *Postuma*, il Guerrini procura di suscitare alla fantasia della donna, che si reca lieta di sua bellezza alle danze e alle voluttà, l'immagine della miseria « che piange sulle scale »; o esprime con semplice accento il rimorso che si prova nell'uscire soddisfatti e tranquilli da un banchetto e scontrarsi con la gente che ha fame: « ebbi vergogna d'esser quasi felice! ». Con molta delicatezza è condotto il sonetto: « Nella capanna in fondo al mio cortile... », impressione malinconica di un moribondo innanzi alla natura calda di vita e di amore. Nell'ultima raccolta di rime si leggono alcuni sonetti in morte di Tito Livio Cianchettini, il giornalista del *Travaso delle idee*, « mattoide peripatetico, morto misero e libero »:

> vecchio, lacero, scalzo e rassegnato
> all'ingiurie del vento e della piova....

nel quale, sotto l'aspetto buffo, il poeta scopre il lato degno di umana simpatia:

> nella nebbia dei sogni hai brancolato
> come fa l'ebbro, che il cammin non trova,
> inseguendo un'idea malcerta e nova,
> tortura e strazio al tuo pensier malato....

concludendo malinconicamente:

> Lieve la poca terra ora ti sia
> dove riposi!.... Dell'altrui saggezza
> era forse miglior la tua pazzia.

La forma del Guerrini, o che egli giochi o che si commova, rispecchia la sua mente sgombra, priva di complicazioni e di tormenti, disposta al concepire logico e prosaico; e non bisogna meravigliarsi che non vi s'incontrino rime difficili e spezzature sapienti e intenzioni musicali, perchè di tutte codeste squisitezze la tenue visione poetica di lui non saprebbe che cosa farsi. Il suo ideale della forma è affatto diverso, nè per altro è di quelli che comunemente si conseguono; e, nella facilità da conversazione e talora da improvvisazione, mostra pure quasi sempre il freno dell'arte, un giro elegante e disinvolto. Un po' più in là, c'è lo sciatto e il triviale, nel quale caddero di solito i suoi imitatori.

Qualche pagina delicata può leggersi anche nei suoi piccoli scritti in prosa, p. e., il bozzetto: *Santo Natale.* In quegli scritti si ritrovano del resto le varie sue predilezioni: il liberalismo democratico ed anticlericale negli articoli critici sul Metternich, sulla dinastia di Savoia, sul Lamarmora, sul Pellico, sul suffragio universale, sul divorzio, su David Lazzaretti e sui miracoli; la festività delle avventure amorose, nei racconti del *Primo* e dell'*Ultimo amore.* Il Guerrini ha condotto anche parecchi lavori di erudizione, dei quali non è il caso di far cenno se non forse per notare che di solito si aggirano intorno a curiosità e ad aneddoti, quando non siano tentativi non bene riesciti di trattazioni più gravi, e che non stanno, come taluni hanno immaginato, in troppo reciso contrasto con l'amabile leggerezza della sua poesia.

Ma come non toccare, sia pure brevemente, delle discussioni cui dette origine la comparsa dei versi del Guerrini nel 1877 e 1878, e delle teorie letterarie che egli difese e

che parvero, allora, arditissime? Ripensando ai tanti libri e opuscoli che vennero fuori in quel tempo, e agli imitatori dello Stecchetti che sbucarono da ogni angolo d'Italia, parrà ad alcuno che ciò che noi abbiamo detto di sopra, se forse può essere bastevole a definire il valore intrinseco dell'opera artistica del Guerrini, rimpicciolisca l'argomento. — Quel libro di versi non va considerato anche altrimenti? Non segna esso una « data » importante, un punto di rivolgimento nella storia della poesia italiana? Non fu un libro che, quale che ne sia il valore intrinseco, « fece epoca »?

Epoca? Sia pure; ma piuttosto nella storia aneddotica della nuova Italia che in quella della sua poesia. Nella poesia come in ogni altra forma d'arte le opere non fanno epoca; ma ciascuna di esse, quando è davvero geniale, è un'epoca a sè, cioè rappresenta un momento della storia dello spirito. Le scuole, gli imitatori, la vegetazione parassitaria che sorge intorno alle opere originali, se anche materialmente ingombra uno spazio grande o grandissimo, esteticamente non ha realtà. Che cosa vale la « scuola » del Guerrini? Non più e non meno di qualsiasi altra « scuola » poetica. Tutt'al più, sembrerà meno noiosa di altre pei particolari di costume (o di malcostume), sui quali c'informa; anzi, per questo riguardo, sarebbe da consigliare a qualche bibliofilo di mettere assieme una collezione degli « elzeviri », divenuti ormai rarità bibliografiche, che contengono i canzonieri degli imitatori di Lorenzo Stecchetti; come sarebbe da consigliare a un nuovo abate Quadrio di formarne il catalogo, sotto la rubrica « dei poeti melici che fiorirono in Italia circa il 1880 ».

Si dirà che noi fraintendiamo la frase del « fare epoca », a bella posta per potervi ragionare intorno a nostro modo e convincerla di errore. In realtà, attribuendo quell'importanza all'opera del Guerrini, si vuole significare semplicemente: che, mercè di essa, la poesia fu fatta discendere dal cielo alla terra, dalle commozioni straordinarie ai sentimenti quotidiani,

dalla contemplazione degl' ideali a quella dei fatti, dalla donna angelo alla donna di carne ed ossa. — Ma era codesta una novità? Risponde il Guerrini medesimo, il quale confessava, proprio nei primi righi della prefazione ai *Polemica*, che la sua arte aveva « la barba lunga come il *Cantico dei Cantici* ». E già abbiamo udito il Betteloni richiamarsi ai classici e ricordare, a capo di tutti, Omero. E neppure si può parlare di novità relativa, giacchè se, pel Guerrini, il suo « ideale » di donna portava « un vestito grigio che costava 4,50 al metro » e via dicendo, ricordiamo che alcuni anni innanzi (non c'è bisogno di citare esempî stranieri) anche la crestaia amata dal Betteloni vestiva una stoffa di color cenere, che poteva costare, l'intero taglio, quindici o venti lire. E se il Guerrini non voleva che si dicesse « nappo » di vino ma « litro », non già « lira » ma « chitarra », e simili, lo Zendrini pregava che non si chiamasse « sovrano ingegno » il « genio », « volubile legno » la « ruota ». Il vero è che le grandi divisioni del sentimento umano, il sublime e il comico, lo straordinario e il triviale, l'ideale e la realtà — e le loro parole — sono rappresentate in ogni epoca, perchè in ogni epoca è tutto l'uomo, e vi sono animi variamente disposti, che colgono quale un lato quale un altro della realtà. Ciò che soltanto deve ammettersi, è che in alcuni tempi accade che prevalga questo o quell'ordine di ispirazioni; e nella seconda metà del secolo decimonono, specie nel ventennio tra il 1860 e il 1880, prevalsero le contemplazioni realistiche così delle volgarità e delle brutture come dei piccoli aspetti della vita. E il Guerrini fu espressione di una delle tante sfumature di una condizione di spirito assai sparsa; nè il merito di lui può farsi consistere nell'avere imposto ad altri un contenuto d'arte, il quale, se è imposto, non genera poesia e, se genera poesia, non è imposto.

Resterebbero da esaminare le polemiche combattute intorno al canzoniere dello Stecchetti, e al verismo in genere,

rispetto al vantaggio che potè trarne il pensiero critico ed estetico. Ma ho già ripetuto più volte, in queste pagine, che le manifestazioni dottrinali degli artisti in quanto artisti non sono se non il ritratto, spesso inesatto ed esagerato, della propria arte, posto come ideale assoluto o come quello veramente « moderno » o, magari, dell'« avvenire ». Fortuna quando questi programmi hanno dietro di sè l'artista, e non, come più sovente accade, la ciarlataneria impotente, che è la più pronta e instancabile foggiatrice di programmi. A ogni modo, pochi di quelli che lavorano nel campo dell'arte resistono alla tentazione di teorizzare; e teorie o accenni di teorie abbiamo visto nel Boito e nel Praga, nel Tarchetti e nel Betteloni, nel Chiarini, nello Zendrini e nel Costanzo, e nel Carducci e in altri ancora. Ma anche quel che vi può essere di sincero e legittimo nella tendenza verso certi tipi d'arte, non appena è messo in formole astratte diventa falso. Quelle formole poi sono accompagnate da odiose intolleranze verso gl'ideali artistici opposti o semplicemente diversi. Così il Praga ora bestemmiava ora benediceva il Manzoni, di cui il Tarchetti definiva i *Promessi sposi* « libro buono, dotto, nobile, ma senz'anima ». E il Chiarini ha commesso di recente l'imprudenza di censurare acremente, nella prefazione alla sua raccolta di versi, l'opera poetica del D'Annunzio, invitando a confronti che era da saggio schivare; e perfino il bravo Betteloni non si restringe a difendere la sua forma d'arte, ma scaglia frecciate contro i decadenti francesi, e già nel primo suo volume mostrava malumore contro lo « stile battagliero », allora in voga, delle strofe politiche; benchè poi concludesse, bonariamente rassegnato: « Chi prode cigno nasce, — Chi usignuolo patetico! ». Il Guerrini da sua parte — innanzi al volume dell'*Argia* — se la piglia coi preraffaeliti e coi simbolisti, e canzona, col solito brio, nientemeno che il Beato Angelico: « Perchè, lettori, chinatevi pure, raccogliete i torsoli di cavolo, magari le pietre e scagliatemi

tutto sulla testa, ma lasciatemi dire quel che sento: il Beato Angelico non lo posso soffrire. Ah, come sono antipatiche quelle sue Madonne magre allampanate, con gli occhi inebetiti e le carni verdoline; e gli angeli col parucchino biondo bene arricciato, la trombettina alla bocca, e il tutto su fondo d'oro! Bella roba, per Dio, impiastrava questo frataccio, in pieno Rinascimento! Anche un passo indietro e tornava ai bizantini, vivente Donatello. Se c'è qualche cosa da ammirare in lui, sono i suoi ammiratori ».

Ma, qualche volta, la polemica intorno al canzoniere dello Stecchetti cercò di sorpassare le antitesi dei temperamenti artistici e innalzarsi a principî generali. Il Guerrini scrisse: « Non vogliamo escludere Beatrice, vogliamo che sia accettata anche Fiammetta »; e più oltre: « Non ci sono veristi nè idealisti: ci sono degli scrittori che scrivono bene e degli altri che scrivono male ». Senonchè, qual giudizio fare di una polemica i cui termini erano definiti in modo così rigoroso da metter capo ad aforismi cotanto peregrini? ad aforismi, i quali, alla fine del secolo decimonono e dopo il movimento critico romantico, non avevano ancora bisogno di essere affermati nudi e crudi, ma, tutt'al più, intesi e dimostrati? Percorrendo ora, alla distanza di alcuni anni, quelle polemiche sbrigliate, conteste di divagazioni, esagerazioni ed equivoci, e appena rischiarate qua e là da qualche motto arguto, esse sembrano, a dir vero, nient'altro che leggiere e poco concludenti « chiacchiere da caffè ». E, innanzi a quella miseria di concetti, si è costretti ad osservare che, evidentemente, Francesco de Sanctis non aveva fatto scuola...

1904.

XXX

PIETRO COSSA.

Pietro Cossa acquistò fama col *Nerone*, rappresentato per la prima volta a Roma nel 1871. Prima d'allora, egli aveva drammatizzato la rivalità di Mario e Silla innanzi ai Cimbri invasori, e tentato la corda patriottica nella tragedia medievale di *Sordello*, e quella passionale nell'altra di *Monaldeschi*, ed esposte le intime ansie e le lotte sociali degli artisti, riducendo a racconto scenico la vita del Beethoven e l'avventura che condusse al ferale duello Alessandro Puschkin. Ma in tutti questi saggi non si era levato sopra la mediocrità. Quando compose il *Nerone*, aveva già varcato i quarant'anni e faceva opera non di giovane che tenta, ma di uomo maturo che si possiede.

Quel dramma, o « commedia » come l'autore l'intitolò, potrebbe dirsi, secondo la vecchia fraseologia teatrale, uno studio di carattere. Non rappresenta un tragico conflitto di passioni, e neppure la metamorfosi di un'anima per effetto di determinati avvenimenti; ma offre una serie di scene che lumeggiano Nerone, quale il Cossa lo ha ricostruito ed immaginato, còlto prima nell'apice della sua strapotenza e poi nel precipizio della caduta, sì che possa manifestarsi tutto, nella buona sorte e nell'avversa, nella vita ordinaria e nelle situazioni straordinarie. È un Nerone cinico, scherzoso, leggiero: goditore di banchetti e di donne, ma non senza pretese di artista, che scolpisce,

coltiva il canto, fa versi, si prova nelle estetiche contorsioni della lotta e negli slanci delle corse. È crudele, quando gli cápita, senza troppo pensarci; e, senza troppo pensarci, è talvolta clemente; non buono, ma sovente bonario. Il capriccio domina sovrano in quel cervello di maniaco, che non ha scopi chiari e non ha volontà ferma. Onde è in lui qualcosa di fanciullesco, come si scorge nella sua timidezza verso Atte, che lo rimprovera, e alla quale egli disubbidisce costantemente e pur non osa ribellarlesi contro. E ha del fanciullo la paura, lo smarrimento improvviso e i tentativi di sfuggire al castigo. Egli è destinato a non abbattersi mai nella tragedia, perchè non ha anima da tragedia, l'anima che resiste e s'infrange. Tra lui e il suo buffone Menecrate non si saprebbe dire quale sia più vile e più buffone: il buffone sa almeno quello che vuole, e mira a carpire doni e danaro e a salvare la pelle. Ma Nerone non lo sa. E talvolta ha quasi un riso su sè stesso, un riso che non raggiunge, e nemmeno sfiora, la moralità del disprezzo di sè medesimo. Il Cossa lo rappresenta con molta sicurezza e naturalezza: esempio, la scena notturna della taverna, quando Nerone, inseguendo una donna, si ritrova a un tratto in mezzo a un gruppo di malcontenti, e a stento salvato dalle guardie che sopraggiungono, è pur costretto ad ascoltare la lunga declamazione che gl'infligge un mimo, odiatore di tiranni e fanatico dell'antica libertà. Alla focosa orazione egli sta attento, con viso serio: sembra quasi colpito da quella furia di sentimenti che si scatena dai suoi avversarî; ma poi, avvertita la pausa della fine:

> È un artista costui — declama bene,
> e ha bella voce!

Questa è tutta la sua impressione, che è insieme uno scherno E avanzandosi verso l'odiatore dei tiranni:

> T'apro la mia casa
> come a compagno; anch'io sono un artista,

> e, conversando insieme, chi sa? forse
> noi giungeremo a divenire amici. —
> Ma dov'è mai la bella fuggitiva?
> perchè t'ascondi?...

Si svia di nuovo col pensiero dietro la donna che aveva inseguita, e che riprende a cercare, non appena chiuso l'episodio inaspettato. Parimenti, nelle scene della sua cacciata dal soglio e della morte. Egli s'intravede perduto, ma non vuol crederci. E si mette ad architettare tra sè e sè proposte buffe, che nessuno accetterà o ascolterà: gli si lasci la vita e lascerà l'impero, gli si assegni una provincia, gli si permetta di ritirarsi in Grecia a coltivare l'arte. Anche la perdita dell'impero e la morte prendono in lui aspetto piccino e comune. Ha paura, ma non l'energia della paura, l'urlo straziante dell'animale che si afferra disperatamente alla vita mentre viene preso e scannato. Alla fine, s'acconcia a morire, e chiede che qualcuno gliene dia l'esempio per fargli coraggio, proprio come il bambino che deve ingollare una medicina amara; e, più che uccidersi, si lascia uccidere. Questa morte lo compie bene. È la morte di quella vita.

Ma, per un breve tratto, alla vita di Nerone s'intreccia la vita di Egloge, la saltatrice greca, la fanciulla che il parassito ha additato all'occhio cupido di Nerone, mentre ella danzava sul teatro, e che l'imperatore fa chiamare nella reggia. La povera saltatrice ha la bellezza e la gioventù: ne gode come può, e non sa altro. Non sa nemmeno il numero dei suoi anni: non le importa noverarli nè discernere nella sua mente un passato che non ha ricordi e un avvenire che non ha speranze. A Nerone, che al primo vederla, entrando con lei in discorsi, le domanda della sua patria e dei suoi anni, ella dice:

> Interroga il mio volto,
> e avrai risposta. Io danzo spensierata,
> e danzo sempre come vuol mio stato,
> e non ho mai contato gli anni...

Non si confonde innanzi alla potenza dell'imperatore, non si spaura alla fama delle sue crudeltà. Non perde il suo perpetuo sorriso, nell'ascoltare le cose più orrende che colui le racconta delle sue gesta. Ne ha già udite tante, dalle ciarle delle sue compagne e dei frequentatori del teatro! Ha udito dire anche che egli ha ammazzato le sue mogli. — « Sai questo — esclama Nerone stupito, — mi stai dinnanzi e mi sorridi? ». Ed Egloge:

> E a che dovrei tremare? Un sol tuo cenno
> mi può tôrre la vita, — e cosa è mai
> la vita, o imperatore? Io vo' sorridere
> finchè mi brilla in viso giovinezza,
> e giovinezza d'una schiava è come
> quella corona che si pone in capo
> il convitato all'ora del banchetto:
> fra l'urto e il fumo delle tazze piene
> la povera ghirlanda ecco è caduta
> dalla fronte dell'ebbro, e la raccoglie
> il servo, e via la gitta spensierato
> a marcir sulla strada.

Ora Nerone le ha rivolto lo sguardo, l'ha chiamata tra le dovizie e le feste della reggia, le ha donato la libertà. Le si lasci godere questo sorriso della Fortuna, questa risposta al sorriso che erra a lei perpetuo sulle labbra quasi aspettante il ricambio! È tanto l'abbandono della sua gioia, in quel momento di felicità, da toccare perfino il cuore fiero di Atte liberta, che ha veduto con isdegno e avversione la nuova ospite introdotta nelle case dei Cesari. Tra le minacce, Atte ha pure un movimento benevolo:

> Odi! rivela
> ogni tuo detto un'infantile e gaia
> natura — e vo' salvarti.

Salvarla, persuaderla ad allontanarsi da Nerone, a scansare la minacciata vendetta di lei rivale. Ma Egloge non intende nè prudenza nè timori:

> Perchè t'incresce
> che qui rimanga? — Oh lasciami ch'io goda
> di questa cara gioventù che fugge
> almeno un'ora! Al labbro mio la tazza
> io porsi appena del piacere, e vuoi
> che via la getti senza inebbriarmi?
> L'Imperatore stesso m'ha donata
> la libertà; qui per la prima volta,
> in queste sale rilucenti d'oro,
> trovo un'idea di cielo su la terra;
> e tu, cattiva amica, mi consigli
> a ritornar sotto l'amara sferza
> del mio padrone? Predicesti un'alba
> fosca alla notte de' miei folli sogni:
> ebben: che importa? Un'ora di tal vita
> vale ben più di molti anni trascorsi
> in servitù.

La sua breve fronte è corrugata per un istante dalla malinconia e dalla riflessione, quando Atte le fa ribalenare nella fantasia il paese di Grecia, donde fu rapita bambina: la Grecia che le è rimasta confusamente in fondo all'anima col suo cielo azzurro e i suoi tempî candidi, e di cui sente a tratti la nostalgia. Ma ella è come tavola di naufragio, galleggiante sull'oceano della vita, sbattuta dalle onde. A che dovrebbe ritornare in patria?

> Alcuna porta
> non s'aprirebbe innanzi a questa nova
> peregrina, nè un coro di compagne
> mi verrebbe d'intorno a farmi festa.
> Come in ogni altro loco della terra,
> sono straniera anche in Atene.

Nerone ed Egloge sembrano e sono opposti, l'uno la malvagità inconsapevole, l'altra l'inconsapevole bontà. Nondimeno hanno qualcosa di comune, che è ciò che li ravvicina per poco: l'ideale del *carpe diem*, del cogliere l'istante senza pensare al domani. « Amiam; ci aspetta dopo morte il nulla », dice Nerone nel suo brindisi; ed Egloge:

> Godiam, godiamo adesso
> che la gioconda Venere ci bacia
> con l'odorata bocca sulla fronte;
> vecchiezza ne sta dietro e il regno morto,
> ove più non si danza e non si gode!

Nerone inneggia a Venere dea: « Venere santa, a noi coi tuoi sereni Occhi d'Olimpo vieni... »; e innanzi al simulacro di Venere si ferma Egloge, ad innalzarle la sua preghiera:

> O divina,
> tu che prodotta fosti dalle bianche
> spume del mare, e ti compiaci in Gnido
> di aver inni e sospir dalle fanciulle,
> custodisci, ti prego, queste chiome
> e la bellezza mia; tu regni il mondo.

Ma, in questa superficiale somiglianza, come scoppia la diversità delle due nature! Egloge, con quella sua nativa bontà che nessuna educazione può dare e nessuna azione corruttrice riesce a distruggere del tutto, sta di fronte al maniaco, il quale, quantunque abbia professato un tempo idee generose apprese dai filosofi, è per natura disumano e insensibile:

> Vuoi che mova una danza? Oggi son lieta
> più dell'usato e nel mio cor sorride
> il tempo degli amori e delle rose.

E la sua letizia si manifesta subito nella grazia che chiede all'imperatore di poter affrancare le schiave che egli le ha donate:

A prova
la servitù conosco e i suoi dolori,
ed amo che davanti agli occhi miei
tutto libero scorra, ed abbia vita
in questa infinità che il sol riempie
d'una ebbrezza di luce.

Nerone le cinge il collo di un monile prezioso, del quale ella tutta si allegra; ma non prima ode che quel monile fu già di Poppea, la gentilezza del suo animo è offesa, e lo scaglia a terra: « Non voglio quest'ornamento della morta! ». E una nube di tristezza l'occupa; e per la prima volta, quasi le si sveli qualcosa che finallora le era sfuggito, è presa da spavento per colui. Felice incoerenza, che è coerenza in quella leggiera e volubile, ma poetica natura. — La vita di Egloge è breve, come ella stessa sembra presentire. Avvelenata da Atte in un banchetto, alla presenza di Nerone, muore:

Io che tanto
ho amato il sole, non avrò più intorno
che fredda oscurità... Povero sogno
della fervida mente... Ahi, la mia cara
danza è finita!...

Questa figura di Egloge è così genialmente concepita e (salvo qualche insistenza e qualche frase declamatoria o trita) dipinta con tanta freschezza che non ci fa troppo osservare la figura convenzionale di Atte, escogitata senza dubbio dal Cossa per porre a lato di Nerone la voce del rimprovero, e che getta un'ombra rettorica su molte parti del dramma. Nemmeno essa, senza dubbio, è concezione volgare; ma la donna che ha sensibilità e ferocia di amante gelosa fino al delitto dell'avvelenamento di Egloge, e insieme rigori e prediche di moralista, che grida l'infamia di Nerone ed è pronta a dargli l'esempio del saper morire, questa donna che oscilla tra la

delinquente e l'eroina, è dipinta con toni troppo crudi. Gli altri e secondarî personaggi, Rufo, il buffone, i frequentatori della taverna, sono sbozzati con bravura; e l'insieme del lavoro è semplice, vivace, sentito.

Col *Nerone*, il Cossa aveva non solo dato vita ad alcuni caratteri poetici, ma formato anche il suo sistema drammatico, cioè ridotto in programma la sua tendenza verso una sorta di rappresentazioni, ispirate a un certo genere di storiografia, che era in fiore a quel tempo. Si sa che la storiografia, come l'arte, si connette agl'interessi e ai sentimenti delle varie epoche. Così l'abbiamo vista ai nostri giorni, sotto l'azione dei problemi sorgenti dalla produzione e distribuzione della ricchezza nel mondo moderno e dalle acuite antitesi sociali, impregnarsi tutta di concetti economici, e dare nel quadro della storia passata quel risalto, che prima non soleva, ai fatti dell'agricoltura, dell'industria, degli scambî, della moneta, del variare della popolazione e simili, e tentare perfino con criterio economico vaste interpretazioni dei grandi periodi e delle rivoluzioni. E così nella prima metà del secolo decimonono, dopo le guerre napoleoniche e il risveglio delle nazioni, vennero in voga le storie fondate sui caratteri indelebili, sullo spirito animatore e la missione delle varie razze e stirpi, e si udì un gran parlare di popoli germanici e romanici. Circa la metà dello stesso secolo, invece, cominciarono a farsi vivi sulla storiografia influssi naturalistici e materialistici, e fu promossa l'indagine di tutto ciò che d'impulsivo, di poco cosciente, di animalesco era dato scorgere nella storia del passato, e fu attribuita importanza soverchia agli aneddoti, alle piccole cause, alla vita privata e alla patologia dei personaggi storici. È in parte da ricongiungere all'influsso naturalistico la voga che allora presero le «demolizioni» e le «riabilitazioni», il tentativo cioè di abbassare gli uomini grandi della storia e rialzare in certo grado i piccoli, e, in effetti, avvolgere gli

uni e gli altri in una comune aura di mediocrità. — Il Cossa si trovò in mezzo a questo movimento storiografico ed ebbe a riceverne forte impressione.

Nel prologo stesso del *Nerone* egli faceva, com'è noto, ossequio « a quella scola che piglia le leggi dal verismo »: anzi crediamo che fosse tra i primissimi (s'era nel 1871) a pronunziare questa parola in Italia. E a ragione si riconosceva gregario del verismo: la sua visione della storia rispondeva, per molti aspetti, a quella della società e della vita in genere presso i veristi. Il Cossa ebbe particolare interesse per le società e i tempi che offrono lo spettacolo della dissolutezza, dell'orgia, della brutalità, del delitto, come la Roma antica dei Neroni, delle Messaline, delle Cleopatre, e quella borgiana della Rinascenza; e cercò più volentieri Svetonio che Livio, più i diarî del Burcardo che le storie del Machiavelli o del Varchi. Anche quando si volse ad altre epoche e casi storici, serbò l'amore pel minuto, per l'aneddotico, pei particolari di costumi, per le singolarità dei personaggi, visti nella loro vita privata. Da ciò il suo sentirsi in opposizione con la tragedia dell'Alfieri e degli imitatori dell'Alfieri, così nel modo di concepire i caratteri e di costruire il dramma, come nell'arte del verseggiare. I suoi personaggi non volevano rappresentare astratti sentimenti eroici o malvagi, ma essere uomini multilaterali; il suo Nerone, non già quello delle « vecchie tragedie », « una figura che spaventa Con gli occhi e cauto incede sopra l'alto Coturno », ma « un'altra cosa », un Nerone « veristico ». Le sue azioni drammatiche non erano conflitti di virtù e di tirannide, o di opposti doveri, che rapidamente si risolvevano nel sangue; ma una sequela di vicende varie, atte a presentare i caratteri di un uomo, di un gruppo d'uomini, di un epoca storica: meglio che tragedie, commedie, meglio che commedie, « drammi » o « poemi drammatici », come spesso poi le denominò. E la verseggiatura doveva scendere di tono, accostarsi al linguaggio

della prosa, e da questa levarsi talora alla lirica, ma in modo da poter subito dopo, con agevolezza, tornare al tono prosaico. Siffatto « verismo storico » fu il suo sistema drammatico, la forma che egli si sforzò di attuare.

Ma un sistema drammatico, cioè la tendenza generica verso un certo contenuto e quindi verso la forma in cui si esprime, può essere indifferentemente accettato e coltivato da artisti, da semplici letterati, da verseggiatori e da mestieranti. È un facile e comune possesso, che al critico importa solamente in quanto giova a determinare la situazione e la genesi storica di un'arte. Ciò che fece artista il Cossa nel *Nerone* fu quel ch'egli chiamava, nel prologo sopra ricordato, il « lirismo del cuore »: il cuore che gli suggerì Egloge e il suo opposto, Nerone. E noi dobbiamo ora domandarci quali altre creature artistiche egli venne collocando nella cornice del sistema a cui le sue simpatie lo portavano; e che cosa gli seppe ispirare ancora, nei dieci anni d'incessante produzione che seguirono la comparsa del *Nerone* (dal 1871 al 1881, data della sua morte), il « lirismo del cuore »?

Nel *Plauto*, nella *Cleopatra*, nella *Messalina*, nel *Giuliano l'apostata*, nei *Napoletani del 1799*, e negli altri drammi di quei dieci anni, non può rimanere inosservato, specie a chi li legga tutti di séguito, il perpetuo ricorso delle due figure di Nerone ed Egloge, Egloge e Nerone, diventate come tipi fissi che il Cossa introduce nella maggior parte di essi. Nerone, il cinico, l'uomo animalizzato, si ritrova, dal più al meno, in Claudio imbecille, in Antonio abbrutito dalle moine di Cleopatra, in re Ferdinando Borbone stupido e pulcinellesco, in Alessandro e Cesare Borgia, in alcuni caratteri di corrotti o di feroci come il Fra Monreale del *Cola di Rienzo*, e il sacerdote di Mitra del *Giuliano*; e si traveste perfino da femmina nella maniaca Messalina e in Cleopatra codarda. Egloge si ripresenta con frequenza di poco minore. Si chiama Imnide nel *Plauto*, giovinetta cortigiana, in una comitiva di sue pari, sotto la sferza di un padrone; e a lei Plauto dice:

Povera Imnide! — crescesti
in mezzo ai vizi e per il vizio, eppure
nel fondo del tuo cor vive ignorata
qualche virtù!

mentre ella ripete proprio le stesse parole di Egloge: « Il sogno finì così », il sogno, questa volta, di essere redenta e amata da Plauto poeta. Si chiama Silva nella *Messalina*, e la ritroviamo nella Suburra, meretrice fra meretrici, ma non già allegra come le sue compagne, pensosa invece e sospirante alla pace dell'anima pura, già tocca dalla nuova fede di Gesù. Ci passa innanzi come la venditrice di fiori nella *Cleopatra*, la fanciulla venuta a cercar fortuna in Alessandria dalla sua patria Tebe, che ogni dì più rovina dalla primitiva grandezza. E si chiama Maria nel *Giuliano*, la giovinetta ebrea, schiava di un pagano, riscattata dai cristiani, che sogna la restituzione dei suoi nella terra promessa, ed è tutta devota all'imperatore che di ciò le ha dato speranza. Ed è Telesina, nel dramma incompiuto *Silla*, la fanciulla del Sannio, fiera d'amore per la sua gente. Naturalmente, noi non dobbiamo lasciarci fermare o confondere dalle diverse vesti storiche, perchè di poesia trattiamo e non di storia, e guardiamo all'individuo poetico e non ai nomi e alle patrie che gli sono variamente assegnati.

Queste ripetizioni porgono una riprova di quel che dicevamo in principio, che il *Nerone* non fu pel Cossa opera di gioventù ma di maturità, e che perciò ad essa seguì non la maturità, ma il declinamento e la stanchezza. E se di certo l'autore, nel ripresentare quelle due sue creature, le variò talvolta in alcune note del carattere, di rado in queste variazioni ebbe la mano felice. Spesso anzi guastò il personaggio rendendolo rettorico, e non raggiunse il nuovo effetto cui mirava.

Lasciamo in disparte Imnide e la tebana venditrice di fiori, figure insignificanti, appena accennate, impoverimenti

del loro modello. Ma Silva (che è Egloge non morta pel veleno di Atte, e che ora volge il suo cuore al cristianesimo), Silva, che potrebbe riuscire ricca d'interesse e di commozione, non ci si svela altrimenti che col suo atteggiamento malinconico; e quando poi, parlando col gladiatore Bito a lei benevolo, c'informa della sua conversione e del suo proposito di fuggire la Suburra, non sa farlo meglio che declamando una tirata. — « M'odi » —; e comincia:

> Era l'allegra festa
> de' Saturnali, il giorno novo aggiunto
> da Claudio: ovunque pubblici banchetti
> e un correr pazzo, ed alte grida. Ad arte
> mi tolsi dalle mie compagne, e sola,
> e disvïata per sentieri ignoti,
> senza volerlo, uscii fuor della porta
> Capena. Il sol cadeva, e la quïete
> si diffondea sulla campagna, mesta
> per quella lunga riga di sepolcri...

L'ebrea Maria è rappresentata per via di antitesi: s'innamora fulmineamente del cristiano Paolo, nemico acerrimo dell'imperatore, e, tratta in versi opposti dai due amori, sempre prevalendo in lei il pensiero della patria, si uccide. È una « parte » da teatro, non è un essere vivo.

Claudio, nella *Messalina*, ha della caricatura, condannato com'è a far l'imbecille. Accanto a lui, all'ebete imperatore, Messalina dovrebbe rappresentare l'ebbrezza del godimento e della lussuria, la follia audace; e vediamo o sappiamo dal dramma che essa è tutta invasata, bacchicamente, dall'amore (« la vita è nell'amore, il resto è nulla »); che ama i suoi figli e odia Agrippina, nella quale e nel figlio di lei sospetta rivali; che si vendica dei nemici; che sa ingannare e sopraffare il marito; che, amante, ama anche il vile e gli corre dietro, come una femminetta, fin nella Suburra; che alterna la paura all'audacia; che è accorta e imprudente, intelligente e sciocca:

insomma, tutti gli aneddoti, che narrano gli storici di lei, si ritrovano al loro posto. Pure l'unità di quel carattere ci sfugge. Il dramma s'impernia sugli amori di Messalina con Silio, e sullo stravagante matrimonio che celebrano vivente Claudio: uno strano caso, che nelle narrazioni degli storici antichi si capisce poco, e non diventa più chiaro nella fantasia del Cossa; tanto che noi non riusciamo a sapere nè perchè Silio volesse quel matrimonio, nè perchè lo volesse Messalina, ossia le ragioni con le quali l'uno e l'altra lo giustificano, non ci persuadono e ci lasciano diffidenti. E se Nerone declamava (era un poetastro) un inno all'amore in un banchetto, Messalina (che pure, nell'idea del Cossa, non ha niente del poeta) declama troppo spesso:

La vita è sogno, e laida al regno morto
ne sospinge la Parca. Inebriamo
di voluttà l'anime nostre: il sole
ancor ci scalda, e l'aria imbalsamata
esulta della dolce primavera...
Amiamoci! la vita è nell'amore,
il resto è nulla.

Ovvero nella scena degli sponsali:

Sì, lo invocate questo
iddio d'amore, e fra di noi discenda
bello e procace, quale lo vagheggia
l'accesa voluttà delle fanciulle;
è la sua teda il sole della vita,
e quando ei move l'ali, innamorate
si svegliano le cose, e palpitando
senton l'ebbrezza in quanto aere l'abbraccia
dai fiammeggianti termini del mondo!
Amiam! Che importa a noi l'eroe che anela
dai duri accampamenti alle battaglie? ecc. ecc.

Meglio riusciti, nella stessa ispirazione, mi sembrano alcuni personaggi secondarî, come il feroce sacerdote di Mitra

nel *Giuliano*, e Fra Monreale, l'avventuriero senza scrupoli e senza paura. Smascherato, sprezzato, trattato da furfante dagli onesti popolani di Roma, Fra Monreale non si sdegna; ride:

E a che dirmi così tristi cose,
mastro Cecco? Raccontano che i monti
stan fermi, ma che gli uomini s'incontrano.
Via, qua la mano...

Còlto in flagrante e dannato a morte, non perde la calma, e ride:

A me piacque di fare lo smargiasso
nella commedia dell'umana vita,
e risi, e feci piangere, ed or gli altri
ridono alla lor volta alle mie spalle;
ma, in ciò diverso dal vile costume,
io non darò spettacolo di pianto
ai miei cari compagni, pellegrini
per questa valle troppo lacrimosa,
e come franco nuotatore, giunta
la suprema ora mia, nell'infinito
cadrò ridendo.

Ride della legge, rifiuta di svelare i suoi complici, e, quasi solo per debito di coscienza verso sè stesso, fa un tentativo per corrompere Cola di Rienzo con un mucchietto d'oro. È respinto: non insiste: sia per non detto. Peccato che il Cossa tenti guastarlo, così vigoroso come l'ha disegnato, mettendogli in bocca uno dei soliti pezzi declamatorî, con pensieri come questi:

Fortunati i Greci,
e su tutti colui, che giubilando
invitava i compagni morituri
dopo la pugna a cena!...

Consegnato al carnefice, Fra Monreale esce ancora in qualche parola e in qualche gesto di spavalderia, che lo scolpiscono:

Un momento:
e ti domando quello che non suole
negarsi a chi si manda suo malgrado
a vïaggiar ne' lidi sconosciuti
dell'altro mondo.

fermandosi innanzi alla taverna

Taverniere, vino!

vedendo Paola che esce recando un'anfora di vino

Oh, la dolce sorpresa! Ecco una donna,
e, quel che vale più, molto leggiadra...
Colma il bicchiere... Io bevo alle tue grazie...

poi gettandole una borsa

Ed or piglia quest'oro; te n'avanza
per pagar la gabella.

esce fra le guardie.

Scaglia così la frecciata ultima contro Cola di Rienzo. — Anche re Ferdinando Borbone, nei *Napoletani del 1799*, è presentato con tocchi appropriati:

pari allo stolto personaggio
che nel teatro sveglia le risate
sull'Acerra materna, si pompeggia
nella sua grande vanità beato,
e quando mira o ascolta, a lui par sogno.

Come Nerone, quel re non si sofferma troppo in un pensiero, e non è capace di alcun affetto. Quando, nel mezzo di una festa, dopo la riconquista di Napoli, egli manifesta il desiderio di rivedere il maestro Cimarosa e di riudirne le melodie musicali a lui care, e gli si risponde che il Cimarosa

è in carcere anche lui, fra i nemici del suo re, accusato di giacobinismo:

> Ed ignoravo ciò! Mi dite il vero?
> Cimarosa!
>
> *alzandosi*
>
> Fidatevi, signori,
> dell'apparenza! Chi pensato avrebbe
> quand'egli in mezzo ad eleganti dame
> gorgheggiava le amabili facezie,
> che quell'uomo panciuto e rubicondo
> aveva in capo una rivoluzione?
>
> *dopo una pausa*
>
> Sta in carcere? E vi resti, ed a suo conto
> apprenda che fu sempre periglioso
> lasciar la vecchia per la nuova strada.

Oltre queste ed altre ripetizioni e variazioni di Nerone ed Egloge, il Cossa non riuscì in quei suoi drammi a creare altri caratteri. Giuliano imperatore e Cola di Rienzo sono anime nobili, pensano e parlano bene, ma non operano. Bito, il gladiatore che ama e odia Messalina e si fa ammazzare per lei; Rotei, l'ammiraglio che ama Cleopatra e per lei si lascia avvelenare; Romei, che ha amato Emma Lyons, la quale, non più amata anzi aborrita, per gelosia lo spinge a rovina: sono concezioni trattate schematicamente. Plauto, Scipione l'Africano, Catone il censore, restano appena abbozzati; e anche Catone non evita la caricatura, perchè il suo periodico presentarsi all'improvviso sulla scena a recitare un rimprovero morale, è sentito non già come l'asprezza di un carattere rude di fanatico, ma comicamente, come la fissazione di un monomaniaco e di un seccatore del genere umano: figura quasi degna di un melodramma dell'abate Casti. Tralasciamo gli altri personaggi, che potrebbero sottomettersi ad analisi con risultati press'a poco simili. — Certamente, di tanto in tanto,

anche in quei drammi sbagliati qualcosa ci ferma e ci commuove. Così il: « Sei bello, ma vile », che Messalina, sempre innamorata, getta in viso al suo amante Silio; e le parole di Antonio, già sconfitto e fuori d'ogni speranza, all'incontrarsi col vecchio liberto che raccolse e bruciò il corpo del gran Pompeo:

> Gl'iddii dunque ti mandano! Perdona,
> ed a me pure mostrati pietoso...
> Vieni a cercarmi dopo la battaglia:
> mi troverai là dove orrida gode
> fra i mucchi di cadaveri la Parca.
> Ridammi il bacio che ti do in quest'ora,
> e di notte su piaggia solitaria,
> o santissimo vecchio, alzami il rogo! —

e Maria, che si butta ai piedi di Giuliano intercedendo pel giovane Paolo, il quale ha attentato alla vita dell'imperatore e ancora lo insulta e minaccia a viso aperto:

> Al suo dir chiudi
> l'orecchio, o imperatore! ei tormentato
> dalle lunghe sventure ha l'intelletto;
> la sua madre spirava nell'angoscia,
> e ieri han gli occhi suoi veduto il padre
> tratto a una morte infame. Oh sai che sia
> restar solo quaggiù? La più soave
> anima a poco a poco aspra diviene
> e selvaggia, e ciò credi a me, che vissi
> orfana sulla terra...

Ma l'azione e i caratteri procedono, qui come negli altri drammi, ora fiacchi ora artificiosi.

E che cosa occupa in questi drammi il luogo della manchevole iniziativa e forza artistica? La storia, il sistema che abbiamo descritto di sopra. E la storia non basta. Un'opera d'arte deve avere un motivo centrale, un carattere, un'azione,

una situazione, o per meglio dire, un sentimento: il motivo musicale, la macchia pittorica, la linea architettonica, l'onda poetica. Ciò che è estetico nell'opera di storia in quanto tale, diventa falso tosto che si esce dal terreno proprio della storia: guai a colui che, staccatosi dalla circostanziata verità storica, non consegua poi quella del sentimento. Ma il Cossa, fidente nel suo «verismo», s'illuse di potere raggiungere l'arte col tenersi press'a poco ligio alla storia ed esporne gli avvenimenti ed esibirne i personaggi con alcuni ritocchi e mutamenti consigliati dai bisogni del teatro. Si veda come esempio tipico il *Plauto* — che è intitolato, nientedimeno, *Plauto e il suo secolo!* — o i *Borgia*. In quest'ultimo il Cossa, dopo avere sceneggiato per un buon tratto il libro su Lucrezia Borgia del Gregorovius, non sa come concludere, e aggiunge, tanto per finire, un epilogo, dove si assiste in modo assai sbrigativo alla morte di Alessandro sesto, il cui cadavere è portato sulla scena, e la Vannozza gli si avvicina convulsa, lo contempla, leva le mani al cielo, ed esclama: «Stai dinanzi al giudizio dell'Eterno, O anima immortale! Io piango... e prego!». — È noto il rimprovero che si soleva fare al Cossa, che egli, invece di azioni, offrisse serie di scene, in contrasto con le leggi del dramma. Ma, in verità, non c'è bisogno d'invocare le assai dubbie leggi del dramma per giustificare un biasimo che nasce dal fatto evidente che il Cossa vuol sostituire il filo artistico col filo storico, e, non potendo, perde ogni filo, e le scene si susseguono alle scene senza alcuna necessità. Di qui anche i facili espedienti coi quali egli distribuisce brani di storia sulle labbra dei varî personaggi, in modo che niente manchi alla informazione che vuol somministrare allo spettatore. Così nel prologo della *Messalina*, dove si dovrebbe assistere all'uccisione di Caligola, Valerio asiatico trova modo di presentare indirettamente Caligola, che non appare sulla scena: «Ecco, ei s'inoltra oppresso da gravezza Di cibo... il dolce Mnestèro pantomimo s'affatica

Ad aiutarlo... In fondo a quella scala Lo aspettano... »; e via dicendo. Poco dopo, appena compiuta l'uccisione, e nello scompiglio e nel pericolo di esser fatti a pezzi dai pretoriani, lo stesso Valerio ha la calma di afferrare pel collo il gladiatore Bito, e narrarne agli spettatori la vita: « Misero nascesti E in schiavitù; delizia della plebe, Già combattevi, ecc. ». Nel *Plauto*, si può ascoltare narrata da Cornelia la vita di Ennio; nei *Napoletani del 1799* la giovane Carmela, prorompendo in un'imprecazione contro Emma Lyons, ne racconta per filo e per segno tutta la vita precedente: la stessa Carmela descrive poi il supplizio del Caracciolo. Questi esempî sono i primi che mi occorrano alla memoria; ma potrebbero agevolmente variarsi e moltiplicarsi. Anche nelle vecchie tragedie c'era il « nunzio », o altro simile personaggio; ma è da notare che, se questi espedienti riescono talvolta naturali in opere d'arte che hanno dell'ingenuo, nelle rappresentazioni con pretese realistiche sono debolezze imperdonabili. E tanto il Cossa ha sempre l'occhio alla storia, che i suoi personaggi molto spesso fanno appello, essi stessi, a quel sacro nome [1].

Ma, oltre la storia, c'è in lui qualcosa di peggio, il cancro degli scrittori teatrali, l'istrionismo: l'istrionismo che si manifesta negli episodî di amori sentimentali, Maria e Paolo,

(1) Ecco alcuni tratti caratteristici, che ho segnati: *Messalina*, Prologo, s. 2: « queste calende di febbraio La Storia noterà, come già gl'idi Di marzo, accanto ai fasti gloriosi Della vecchia città...; a. III. s. 7: « impresa Che nel giudizio d'un'età men triste Sarà mia gloria ». *Cleopatra*: a. IV, sc. 5: « Deh! m'ascolta: io prego per lui! La Storia univa i vostri nomi... ». *Cola di Rienzo*: Prol., s. 5: « E mi chiede vendetta; e tu l'avrai, E n'andrà l'eco ai secoli venturi »; a. I, s. 5: « La scure può cadere indifferente Sul ladro e sull'eroe, ma li distingue La Storia... »; a. III, s. 4: « la squallida cella... avrà più fama Delle superbe sale avignonesi Nel giudizio lontano della Storia »; a. IV, s. 3: « Ma tal colpa Sarà lodata nell'età futura, Se non da voi!... ». *I Napoletani del 1799*: a. II, s. 3: « il gran giudizio Lasceremo alla Storia ».

Cecilia e Giorgione, Carmela e Romei, spesso rinterzati da amori furiosi, la Grimani e Giorgione, Emma Lyons e Romei, Rotei e Cleopatra, Bito e Messalina; e nei personaggi dal convenzionale patriottismo e liberalismo, di cui sono pieni segnatamente il *Cola di Rienzo* e i *Napoletani del 1799*. E si manifesta anche nei brani di effetto. Abbiamo accennato al racconto che fa Silva a Bito; Bito ne fa uno a Messalina: « Devi ascoltarmi ». Pausa, e comincia a recitare il brano di effetto:

> Era la festa
> circense. Tu sedevi maestosa
> nel podio imperiale, e tuo marito
> ti stava appresso sonnecchiando. Ovunque
> moltitudine immensa...

Dura per cinquanta versi; e Messalina lo ascolta esterrefatta, con sulla testa il suo biondo galero di cortigiana mal celante la chioma corvina. La Vannozza, dei *Borgia*, ne recita spesso al papa Alessandro:

> Di': rammenti una romita
> casetta di Trastevere? Fanciulla
> io v'abitava, ed erano mia cura
> i fiori, la mia madre, e la mia chiesa;
> quando tu m'apparivi, o tentatore,
> bello come Lucifero, più tristo
> di lui...

Cecilia ne recita al Morto da Feltre:

> Di': rammenti
> quei giorni maledetti?
>
> *pausa*
>
> Era l'estate:
> l'atroce vampa del continuo sole
> traea vapor di putridi miasmi
> dall'acqua che all'intorno s'impaluda...

Questa è la figura di rimemorazione. Sono poi frequenti le figure di invocazione o di meditazione. Nella *Cecilia*, Tiziano, Giorgione, Durero, la stessa Cecilia declamano su Venezia, sull'arte nuova, sull'amicizia fraterna che deve legare tra loro gli artisti. Nei *Borgia*, il Valentino si appressa a una finestra, guarda il fiume, e comincia:

> Il Tevere! La tua
> gloria dov'è, fiume divino? Un tempo
> lavacro ai forti, l'onda tua portava
> superbamente i lauri che i tuoi figli
> ti gettavano in seno: ora il tuo fango
> scintilla a stento al raggio della luna,
> che sorge là dietro quel colle, e scorri
> tardo come il pensier d'un idïota,
> tu ch'ispirasti gl'inni e fosti onore
> degli antichi trionfi!...

Ma, senza far torto al Tevere, esempio per esempio io preferisco, come napoletano, recitare per disteso l'analoga meditazione che fa Domenico Cirillo, nell'avviarsi al patibolo, sulla piazza del Mercato:

> O piazza del Mercato, il sangue
> gocciante dai patiboli impastava
> quel fango che perenne s'impaluda
> fra le tue case, e tu sucida stai,
> secolare ed infame testimone
> di nostra servitù. Là rotolava
> dal nero palco il capo giovinetto
> di Corradino svevo, alle fanciulle
> argomento di pianto ed ai poeti.
> Io non lo piansi mai: ladro egli pure
> discendeva dall'Alpe a derubarci!
> Là spirò per delitto della plebe
> Masaniello infelice, e su quel fango,
> mandando il sole fuggitiva luce,

altro non vide che ruote e flagelli,
e gente tormentata, e orrende file
di mozze teste; monumenti degni
della Spagna cattolica, e de' suoi
vicerè maledetti! Omai le travi
di que' supplizi consumava il tarlo
del tempo; ma non dorme, e le rinnova
provvidenza borbonica: tra quelle
anche la mia m'aspetta, ed è la stessa
folla d'allora ch'oggi indifferente
aspetta nella piazza!

Ciò faceva dire che, anche nelle cose drammaticamente sbagliate del Cossa, abbondavano gli « splendidi squarci lirici ». Ahimè, no: questi pezzi sono certo composti con molta conoscenza dell'ambiente degli attori e delle disposizioni del pubblico a batter le mani; ma non sono lirica. Il Cossa scrisse molte liriche, tra il 1859 e il 1870, e soprattutto negli anni intorno al 1860, imitazioni di forme leopardiane, pensieri malinconici, contemplazioni storiche, canti di libertà, o anticipazioni dei saggi di eloquenza che inserì poi nei drammi. Una delle più note, e messa anche in antologie, è quella che s'intitola: *Il gladiatore*: lungo comento in versi sciolti, che non vale il suo testo, la breve iscrizione graffita di una taverna di Pompei: *Africanus moritur: quis dolet Africanum?*

Ma le deficienze che abbiamo esaminate non tolgono a Pietro Cossa il posto che gli spetta nella nostra letteratura. Egli proseguì fedelmente un serio ideale artistico, determinato da una fase del pensiero storico contemporaneo; e resta l'autore di un'opera non volgare, il *Nerone*.

1904.

XXXI

FELICE CAVALLOTTI.

Valore artistico o significato storico sarebbe, invece, impossibile attribuire all'opera letteraria di Felice Cavallotti. Ma egli, democratico, avrà la sua pagina nella storia politica dell'Italia moderna, come rappresentante di quel partito che, erede di aspirazioni nazionali ed umanitarie del Quarantotto, non pienamente appagate nel compimento della rivoluzione italiana, tenne viva per più decennî l'efficacia di esse negli animi giovanili e risvegliò qualche rimorso, e talvolta qualche scintilla degli antichi entusiasmi, nei patrioti che si erano lasciati assorbire dalla politica quotidiana o dagli affari. È stato detto che era un partito vuoto, formalistico, privo di contenuto concreto, di un incerto o poco sincero repubblicanesimo; pure, non mancò di ogni effetto, chi pensi alla censura che esercitò sugli uomini pubblici, e ai mali che impedì o almeno contenne, e infine a qualche opera legislativa come la riforma elettorale, e ad alcuni atteggiamenti nelle questioni internazionali, onde non sempre l'Italia è apparsa al tutto indegna delle ragioni del suo risorgere. Il Cavallotti, operosissimo, pronto alla parola e all'azione, circonfuso di una certa aureola letteraria e dotato insieme del senso pratico di un bravo lombardo, si trovò sempre tra i suoi in prima linea, nelle lotte di ogni sorta, nel giornalismo, nelle aule dei tribunali e nel parlamento, dovunque ci fosse qualcosa da compiere o da

tentare a servigio di quelle idee: dalle campagne per l'indipendenza e per l'unità, alle campagne contro la corruttela politica dilagante in ispecie dopo il 1880; dal partecipare con l'animo e con l'opera ad alleviare le sventure che colpirono il popolo d'Italia, alle manifestazioni liberali a pro della Polonia e della Grecia, delle vittime dell'Austria reazionaria o di quelle del dispotismo czaresco. C'era dell'ostentazione e della parata in lui e nei suoi compagni? Anche quest'accusa fu mossa, e certamente qualcosa di enfatico e di pomposo sussisteva di fatto, ed è stato già da noi ammesso con l'accenno all'educazione letteraria di quegli uomini: bisogna aggiungere che chi si agita pel popolo e innanzi al popolo, anche senza avvedersene è portato ad esagerare il suo gesto. Ricordo che quando nel 1884, nel peggior infierire dell'epidemia colerica in Napoli, il Cavallotti annunziò telegraficamente a tutta l'Italia la formazione di una squadra di volontarî, che accorreva a recare il suo aiuto nella città desolata (di quei volontarî alcuni sacrificarono in quell'opera la vita): — Bene, o Cavallotti! — gridò dalle sue *Forche caudine* lo Sbarbaro, mattoide d'ingegno; — ma meglio ancora se foste andato in silenzio! — Ed espresse una sfumatura di sentimento, che era nell'animo di tutti. Il Cavallotti, in verità, sarebbe stato uomo da andare anche in silenzio, perchè l'entusiasmo sincero si avvertiva in ogni suo atto; ma come osservare il silenzio se, oltre che all'impeto del cuore, bisognava far onore al generoso partito repubblicano? Ognuno di noi ha conosciuto molti pseudoartisti dai capelli arruffati, e pseudoscienziati dalla zazzera ondeggiante; ma ha conosciuto anche artisti veri che si compiacevano nel non pettinarsi, e dotti sul serio che scotevano una lunga zazzera che avrebbero fatto bene a tosare. Valga il medesimo degli uomini del partito democratico e repubblicano; tra i quali il Cavallotti fu dei più simpatici, e non è spento ancora il rimpianto che la morte da lui incontrata in uno dei suoi tanti duelli (altra « enfasi » della sua vita) levò per la terra d'Italia.

Per quale ragione il Cavallotti compose liriche e tragedie e commedie? Che cosa aveva da dire con queste che non dicesse e scrivesse come oratore caldo e vigoroso e giornalista dalla logica stringente? Egli le compose, perchè era uomo colto, di buoni studî, e aveva nella memoria assai reminiscenze di poeti, e possedeva la facilità del verseggiare e rimare; onde pensò di fare propaganda anche con le seduzioni del verso e con gli spettacoli del teatro. Così nacquero le poesie politiche e satiriche della sua gioventù, poesie di battaglia, e le tragedie *I pezzenti*, *Guido*, *Agnese*, echi della letteratura romantico-patriottica. Nei *Pezzenti* (i *gueux* delle Fiandre), si rappresenta il duca d'Alba, ministro inesorabile di un potere tirannico; il figlio di lui Federico, manigoldo senza scrupoli; un Juan Vargas, magistrato di sangue; un frate José, domenicano dell'Inquisizione; e, di contro, il conte de Rysdal, capo di ribelli, giacente da anni nel fondo di un carcere spagnuolo; Errico de Brederode, fulmine di guerra dei *gueux*; Maria, a lui promessa, figlia del Rysdal, pupilla del duca d'Alba, cattolicamente allevata, ricercata da Federico d'Alba e amante-amata di Errico. E si hanno le solite situazioni: i due rivali, che, in un certo momento, si trovano a faccia a faccia, ed Errico sfida l'altro, e gli butta in volto una fragorosa invettiva; Federico, che pone nelle mani di Maria la salvezza del padre di lei e del già fidanzato, al prezzo che gli si faccia sposa; una fuga notturna dei prigionieri, e la morte di Maria, in mezzo al diavoleto di una battaglia tra i *gueux* e gli spagnuoli accorrenti. Nel *Guido*, sono gli esuli italiani, già sostenitori di re Arduino, ora prigionieri in terra alemanna, sospiranti alla patria; e tra essi è l'innocente, figlio del traditore e destinato proprio lui a difendere l'onore dei suoi connazionali e a provare in un giudizio di Dio che gl'italiani furono vinti per tradimento, venendo così a stabilire l'infamia di suo padre; mentre costui, il traditore, che già si rodeva nel

rimorso e piangeva nel pentimento, in quell'urto straziante di affetti muore, e muore perdonato dai generosi che egli ha tratti a rovina. C'è nel dramma una Giselda, che compare di tanto in tanto all'improvviso, e segnatamente nei finali degli atti, a minacciarlo e atterrirlo di sua presenza, — lei che sa! — personificazione della vendetta divina; e non manca, com'è naturale, il casto amore del figlio colpevole per una italianissima. Nell'*Agnese* è uno Scandiano, che ama la moglie del Gonzaga principe di Mantova, ed è insieme ribollente di amor di patria e di popolo; di contro, il Gonzaga, tiranno crapulone e pessimo sposo, e un conte Nerli, suo ministro malvagio; e, tra i due gruppi, una Elisa, damigella e amica di Agnese, che per rivalità in amore e gelosia si fa denunziatrice degli amori dello Scandiano con la sua signora, e subito dopo è presa da rimorso e pentimento. Sono tutti vecchi caratteri e vecchie situazioni, che si riportano facilmente ai loro modelli, come questa Elisa, che ricalca la principessa d'Eboli del *Don Carlos*, e lo Scandiano, che è l'adultero-patriota, caro alle platee d'Italia dal giorno che Paolo Malatesta, amante della cognata, si presentò sul teatro declamando: « Per chi di strage si macchiò il mio brando? Per lo straniero. E non ho patria forse?... ». E qui lo Scandiano esclama:

E questi, e questi i tuoi
padroni, o terra di Sordello, or sono!
Laggiù le grida... qua i concenti... a corte
danze, in piazza cadaveri!... Su, lancie
contro le lancie del Tedesco imbelli,
or negli inermi ardimentose! addosso
questo volgo che disturba i lieti
concenti della festa, e chiede un pane!...
Questa la libertà, Mantova mia,
ch'io sognava per te! Queste le antiche
franchigie dei tuoi padri! Al vento, al vento,
o mio bel gonfalone! In campo spiega

la rossa croce e di Virgilio il volto,
e fa festa al lion che la tua gloria
avvinghia, in fasce negre e in fasce d'oro!
oro — pei deschi dei signori tuoi, —
nero — pei drappi funebri del volgo! (*pausa*).
Ed io qua vivo! ed in codeste sale,
la bestemmia qua dentro e in volto il riso,
fra gli striscianti cortigian m'aggiro!...
Che fai, Rodolfo, qui? Chi sei che piangi
de la tua terra i lutti, ed ai tripudi
de la reggia ti mesci?... Oh, Agnese, Agnese!
unico fior di questa landa cupa...

Come in queste tragedie le reminiscenze dello Schiller e di Victor Hugo, così nelle liriche il Cavallotti ripete le forme già trovate dal Berchet, dal Manzoni, dal Prati e dagli altri poeti della generazione precedente, imitando le loro fantasie e i loro sentimenti a proposito dei casi politici che lo commovevano: il ritorno di Venezia all'Italia, la spedizione garibaldina del '67, le stragi di Bosnia, i garibaldini a Dijon, le morti del Cattaneo e del Mazzini, il monumento elevato ad Adelaide Cairoli, le nozze di Umberto e Margherita, la morte di Luigi Napoleone, lo spettacolo nauseante delle spie, dei fedifraghi e dei giornalisti venduti. Casi nuovi e pensieri artistici vecchi. Basti qualche esempio. Scrive nel 1868 una ballata pel giorno dello Statuto:

Oh, mira per l'ampie cittadi e convalli
che selva festante di fanti e cavalli!
Che gaio saluto l'aurora mandò!
Ondeggiano i mille lucenti pennoni,
di squille e di bronzi, di mille cannoni
la voce tonante per l'aere volò.
Laggiù nella reggia, fra il suon dei bicchieri,
si sposan le danze; di faci e doppieri
la luce rallegra le stanze del Re.

E al lieto scambiarsi dei detti procaci,
tra i nappi giocondi, tra i suoni e le faci,
incognito un bardo pensoso ristè!

Il bardo, richiesto in versi senarî di cantare il gaudio di quel dì, risponde in ottonarî col ricordare Mentana; domandato di un'altra più lieta canzone, risponde col ricordare Aspromonte; allo sdegno dei convitati e alla rinterzata richiesta, risponde ancora ricordando l'empio abbandono di Milano nel 1848. I convitati impallidiscono: il re comanda che si arresti il cialtrone. Ma scoppia un fulmine e il bardo sparisce:

E cupa nell'aria s'intese una voce:
«È tinta di sangue la bianca tua croce,
è molle il tuo manto di lagrime, o Re!
Ai principi i fati diniegano indulto,
se il sangue rosseggia dei martiri inulto,
se il pianto deterso dei volghi non è».

Scrive, in quello stesso anno, un'altra ballata per Mentana. È notte: un guerriero scende per la valle tiberina:

Tutta bianca la persona
de la polve del cammino,
da qual giunse ignota zona
questo araldo del destino?
qual di falco o di sparviero
per sì ripido sentiero
vol possente lo guidò?
Sulla canna del moschetto
chino il capo greve e tardo,
ha il dolore nell'aspetto,
ha la folgore nel guardo:
come ad uom che Dio flagella,
gli sta in fronte la procella
d'implacabile pensier.

Quel guerriero è lo spettro di un granatiere italiano delle guerre napoleoniche, il quale per penitenza di non avere accolto la preghiera di un soldato russo da lui ucciso, è condannato ad andare in giro per tutti i campi di battaglia, e a non aver pace se non quando troverà in uno di essi moribondo il suo proprio figliuolo. E lo ritrova infatti sul campo di Mentana, ucciso da piombo francese. — L'elezione a deputato di Carlo Cattaneo nel 1867 è salutata con un canto che comincia:

> Dove baciano le sponde
> del Cerésio più fiorite
> dolce il gemito dell'onde,
> il sospir d'aure romite,
> una voce dei silenti
> echi il fremito destò,
> ed in cari e novi accenti
> al romito favellò:
> — Sorgi, sorgi, o disdegnoso
> pellegrino affaticato!
> Tinto a scuro e fortunoso
> volge il cielo a Italia il fato:
> la percote la procella,
> le rimugghia intorno il mar...

Sono poesie giovanili; ma non è da credere che il Cavallotti trovasse accenti più originali nella lirica degli anni maturi. Ai gloriosi caduti di Mentana egli tornò nella notissima *Marcia di Leonida*, composta nel 1880, che fu assai lodata e ancora si suole talvolta applaudire nei teatri, recitata da attori insigni. Il pensiero della poesia è nobile e giusto, e si compendia in questi versi che il poeta mette in bocca ai morti italiani di quella battaglia:

> — Noi pur, noi pur pugnammo in cinque contro venti,
> e non fu indarno, o patria, nè il sangue nè il morir!

A noi non la vittoria, ma dei fiacchi lo scherno:
non i felici oróscopi, ma il pallido dover:
non fratricidi allori, ma l'abbandon fraterno:
non di tiranno il soldo, ma il raggio d'un pensier.
L'alme donammo al fato, non bugiarde parole,
dall'ombra degli avelli guardando all'avvenir!...

Voce dei tumuli, che poteva esprimersi in un classico epigramma da antologia greca, riscontro a quello celebre pei morti delle Termopili. Ma il Cavallotti dilata e sovraccarica quel concetto, giovandosi del solito guardaroba letterario:

Le notti, allor che torna piena la luna in cielo
e s'ode per le téssale gole il vento mugghiar,
spalancasi una tomba sul culmine di Antelo,
e in vetta, in armi chiuso, ritto un guerriero appar.
Ha fiammeggiante il guardo, mordon le labbra i denti,
ed all'enorme clipeo fiero s'appoggia e sta:
guata pel colle sparsi sepolcri e monumenti,
e la lung'asta in terra batte gridando: — Olà!

Con tutto il rispetto dovuto alla memoria del Cavallotti, è questo un Leonida da ballo, con costumi di carta dipinta e gesti da mimo, come in quel batter l'asta in terra e in quel morso delle labbra, che invano una nota cerca giustificare col χεῖλος ὀδοῦσι δακών, di Tirteo. Leonida dice alquanto vanitosamente: — Vedremo se il mondo ha lauro, che s f r o n d i il n o s t r o allòr. — E si mette in marcia, e trascorre per gli storici campi di battaglia, Maratona, le Arginuse, Isso, Gerusalemme, le Piramidi, Zama, Munda, Aix, Legnano; e ode i canti dei morti di quei combattimenti, e, per una ragione o per un'altra, rifiuta di posar con essi; ma, giunto a Mentana e ascoltate le voci:

l'ombra, inchinando l'asta, grida: — Stanotte vuole
coi morti di Mentana Leonida dormir! —

Nè sono più felici le poesie satiriche, delle quali una serie intera, le *Anticaglie*, il Cavallotti lanciò contro il verismo, o meglio contro lo Stecchetti e suoi imitatori, come contro di essi scrisse una lunga prefazione in prosa, ligio, quale si sentiva anche in teoria, all'estetica dell'arte moralizzatrice. Nè si levano sul comune le commedie composte con simili intenzioni, come il *Povero Piero* e l'*Agatodemon*. Nei *Messeni*, è ancora un popolo che lotta per la sua libertà, come i pezzenti delle Fiandre e gl'italiani di Arduino d'Ivrea: e qui come nei drammi precedenti, alla lotta politica si mescola un episodio passionale: la sposa di Aristomene che, prigioniera e credendo morto il marito, s'infiamma d'amore per uno spartano. Nella *Sposa di Menecle* il rivestimento greco cela un dibattito intorno al divorzio, e al dovere del marito vecchio e inabile di lasciar libera di sè la moglie giovane e darle modo di amare e di vedersi allietata da figli. Lavoro tutto spruzzato di motti spiritosi di gusto mediocre, che rendono quei personaggi, avvolti in costume greco, personaggi da farsa.

Per altro, questi drammi greci, che sono accompagnati da note copiose e da lunghe dissertazioni, e attestano se non profondi studî, certo ingegno e cultura agile e versatile, formano la parte più seria della produzione del Cavallotti. Non diremo che ritengano pregio propriamente d'arte. Sono il tentativo di divulgare la conoscenza della Grecia antica e dei suoi costumi in opere d'immaginazione e di piacevole lettura, e di suscitare per quella storia un qualche interessamento. Il maggiore di questi drammi è l'*Alcibiade*, che in dieci quadri presenta la vita di Alcibiade e i fatti principali della storia di Atene e della Grecia al tempo della guerra del Peloponneso. Sarebbe affatto sterile rimescolare le dispute che si accesero alla prima pubblicazione di esso intorno all'esattezza o meno della ricostruzione storica del Cavallotti. La storia (e qui il Manzoni serba piena ragione) non si apprende se non nei libri di storia, che la riferiscono con tutte le sue

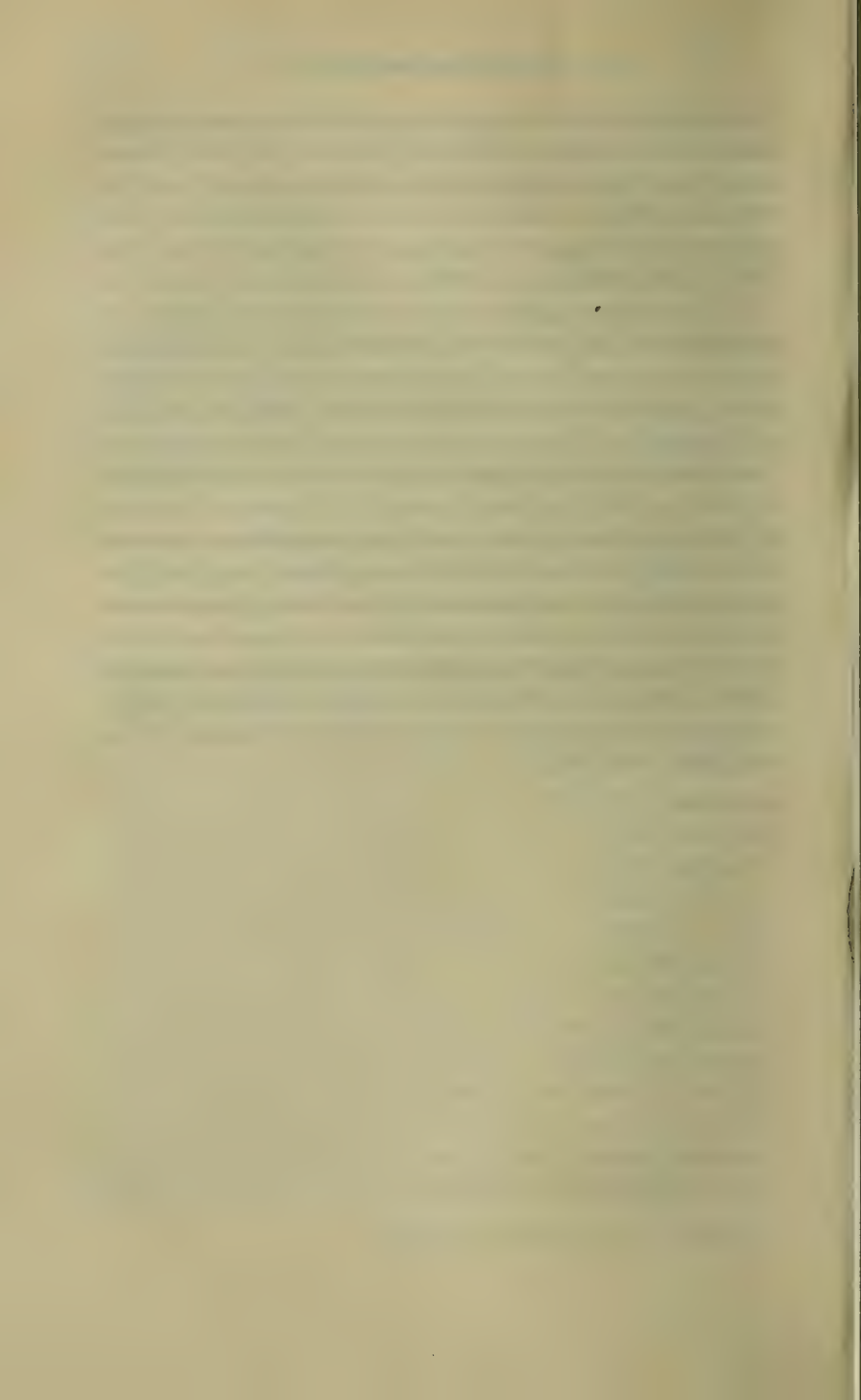
proprie circostanze, delle quali nessuna è trascurabile, e anche con tutte le sue dubbiezze. E nell'*Alcibiade* sono evidenti le tracce delle passioni del Cavallotti, per esempio nelle punte contro i sacerdoti ateniesi, le quali hanno copiosi riscontri nelle altre contro preti e frati, che si leggono nelle tragedie della prima maniera. Ma che egli abbia guasta la storia peggio che non altri pur dotti scrittori di romanzi storici e archeologici, peggio di Giorgio Ebers con la sua *Figlia del re egiziano* (la figlia di re Amasi, che è la più perfetta *Mädchen* piccoloborghese di Berlino, che sia immaginabile), o di Felice Dahn (nonostante le annotazioni e perfino le carte geografiche che accompagnano i suoi romanzi delle invasioni barbariche), non sarebbe giusto affermare. E l'*Alcibiade* ha i pregi secondarî dell'arte, limpidamente concepito e compartito, scritto con cura, con alcuni caratteri ben delineati e qualche scena vivace, come quella di Alcibiade che esorta, pregando scongiurando minacciando, i navarchi ateniesi a non avventurarsi all'impresa, che fu poi la sconfitta di Egospotamo.

Anche un altro gruppo di opere del Cavallotti deve essere mentovato: le brevi liriche amorose e alcuni «scherzi» poetici, che hanno avuto fortuna sul teatro. Il Cavallotti si compiaceva nel toccare non solo la corda forte, ma anche quella delicata; ed è noto che nei suoi drammi (compreso l'*Alcibiade*) sono inserti ora canti patriottici, ora madrigali e ballate d'amore. Tra le liriche di questo gruppo, ve ne ha qualcuna graziosa, come la «Sveglia del mattino». Degli scherzi teatrali il più lodato è il *Cantico dei cantici*, ma non certamente pel lavoro d'arte in sè stesso. Tre personaggi: un colonnello «libero pensatore», come dice la tabella degli interlocutori, che perseguita di arguzie trivialissime i dommi e le cerimonie della chiesa cattolica; un nipote di lui, che vuol diventare prete e ne ha già preso l'abito; e una ragazza, figliuola del colonnello, che, senza troppo sforzo, storna il cugino dal suo proposito, e alla Sulamite dell'allegoria, alla

Chiesa, che quegli ama e invoca, sostituisce sè medesima, la Sulamite della poesia: personaggi che non stanno su, azione che non si tiene insieme se non per la voglia che ha l'autore di far dispetto ai preti. Ciò che ha dato fortuna a questo scherzo, è la graziosa traduzione o riduzione di brani del *Cantico dei cantici*, che la cugina recita in dialogo col cugino.

Il Cavallotti, in più occasioni, si rivolse al Carducci per ammonirlo su ciò che doveva esaltare e su ciò che doveva deprimere, lodandolo pei giambi ed epodi, rimbrottandolo per le odi alla regina e alla figliuola del Crispi; e le sue epistole ortatorie fecero il giro dei giornali. Nel raccogliere le sue opere, riconosceva, da uomo di gusto, che molti dei suoi versi erano « brutti »: ma che per ciò? — diceva. — Quei versi gli erano egualmente cari, perchè gli ricordavano momenti buoni della sua vita, azioni lodevoli e doveri compiuti. Questo ci mostra il suo atteggiamento verso l'arte. Un artista che si accorge di aver fatto opera brutta, che cosa non darebbe per cancellarla dalla faccia della terra e dalla memoria degli uomini? Ma pel Cavallotti, che guardava dal lato pratico, l'arte era nell'arte solo uno degli ingredienti dell'arte, e poteva anche mancare!

1904.

XXXII

MARIO RAPISARDI.

L'abate vicentino Zanella rabbrividiva all'idea di una Natura senza Dio: il siciliano Rapisardi è, quasi sua antitesi, il banditore della intuizione naturalistica, di una Natura che basta a sè stessa ed ha in sè la sua propria legge. I due poeti che hanno avuto la maggiore e migliore efficacia sulla mente del Rapisardi sono stati l'antico cantore della natura delle cose, e quel moderno inglese, ateo professionale agli occhi dei suoi connazionali e nel cui petto ferveva odio così forte contro gli dèi da esser avanzato solo dal suo impeto generoso di amore universale. E di Lucrezio il Rapisardi ha tradotto il poema, e dello Shelley il *Prometeo liberato.* Oltre queste simpatie poetiche, egli si mostra nei suoi scritti in ispirituale comunione coi filosofi e pensatori italiani nei quali il positivismo e naturalismo prendeva accenti sacerdotali, con l'Ardigò, col Trezza, col Bovio: ex-preti i primi due, e il terzo educato, se non erro, in seminario, e che ritenne sempre non poco dell'antiprete. Il Rapisardi non è, a dir vero, un'anima esuberante di sentimento e fantasia, nè un intelletto molto operoso; ma che l'intuizione naturalistica lo abbia conquiso e scosso, e sia stata come il centro di quel tanto di vita intima che egli ha posseduto, non pare si possa mettere in dubbio.

Ma com'è difficile dissigillare la fonte di questa vita intima e lasciarla scorrere senza impedimenti! Come la spontaneità, anzichè essere un dono gratuito, è quasi sempre un faticoso acquisto! Per tal ragione, gli artisti giungono assai tardi, e solo dopo molteplici erramenti, a ritrovare sè medesimi; e la critica deve sapere scegliere e saper dimenticare, affissandosi nei frutti maturi dell'ingegno di un artista, o in quei fiori che li promettono e li preparano. Scegliere e dimenticare: — pure, non credo che vi sia altro scrittore nell'Italia contemporanea che faccia pesare più gravemente sulla critica questo dovere di quel che faccia il Rapisardi. Poichè si tratta di gittare all'onda letea i nove decimi, più e non meno, della roba che egli ha scritto, carezzato, ristampato, e che ha lasciato ammirare ai suoi fanatici, e sulla quale si fonda principalmente la sua fama o la sua notorietà; e, in questa operazione di cernita, non è facile impedire che le poche pagine, degne di esser serbate, si precipitino a seguire la grande massa. Vogliamo dire che non impunemente si stampano, l'un dopo l'altro, per anni ed anni, e le *Palingenesi*, e i *Luciferi*, e i *Giobbi*, e le *Atlantidi*; e che per quanto sia giusta la richiesta che i lettori non debbano, tra lo stordimento e il disgusto, perdere la loro serenità, e che stiano a guardare attentamente e senza pregiudizî a tutta la produzione del Rapisardi per formarsene un concetto esatto, bisogna riconoscere che meritano pietà, nonchè perdono, se poi non lo fanno.

Il Rapisardi nei suoi anni giovanili (e si direbbe che per lui la gioventù si sia prolungata oltre il consueto) fu invaso dalla smania di assumere la figura di combattente, di poeta apostolo e riformatore della chiesa e dello stato, della patria e dell'umanità. E subito gli si distesero innanzi al desiderio una, due, più tele grandiose di poemi: tele, beninteso, appena impiantate, e a ordire le quali gli mancava il filo. Lui avventurato, se avesse riconosciuto questa mancanza e smesso il giovanile proposito! Ma il Rapisardi ebbe a quella baldanza un pericoloso

aiuto, la sua grave deficienza di buon gusto o di buon senso; onde la velleità che in altri si sarebbe presto spenta, potè ricevere in lui larga soddisfazione pel suo facile contentarsi di concetti vecchi e logori, di motivi e invenzioni poetiche di terza e quarta mano, di effettacci volgari, di cose che ottengono plauso nei circoli letterarî della provincia, rifugio delle mode smesse. E non meno valido alleato ritrovò nella sua facoltà mimetica dei ritmi e dei movimenti letterarî altrui, onde il materiale, raccolto e affastellato nel modo che si è detto, agevolmente gli si traduceva in una verseggiatura non già, si badi, intimamente musicale, ma pure armonica e fluida, che gli conferiva un sembiante di rispettabilità letteraria. «I versi (dicono i suoi benevoli, inconsci dell'atroce ironia di questa lode), i versi li sa fare!». Ma molti lettori, immagino, saranno stati assediati dal pensiero che ho sempre provato io nello scorrere i poemi del Rapisardi: — Come mai costui, che è fuor di dubbio uomo d'ingegno, non si è annoiato a scriverli? Come mai non ha preso in avversione la poesia, se poesia era per lui lo sforzo continuo di immaginare e declamare a vuoto? — Alla quale domanda si risponde con l'accenno che si è fatto, circa lo scarso potere inibitivo del suo buon gusto e perfino del suo buon senso.

Un certo andamento, che risponde allo svolgersi della vita dello scrittore, si può scorgere nei tre primi poemi, dalla *Palingenesi*, che è del 1868, al *Lucifero*, che è del 1877, al *Giobbe*, venuto fuori nel 1883. Come molti di coloro (almeno, della generazione precedente alla nostra) che si preparavano a gittar via la tonaca o che semplicemente si andavano liberando dalle credenze religiose, il Rapisardi cominciò col vagheggiare una religione riformata. L'Italia si era composta ad unità; ma restava sempre aperta la questione romana, che non so quanti pensavano prossima a risolversi nel modo spiccio, e davvero italiano, onde fu risoluta qualche anno dopo. Il Rapisardi, nella *Palingenesi*, non è avverso alla religione, nè è punto un poli-

tico radicale, anzi crede che convenga accettare « una cotal transazione » tra l'assoluta libertà, che non è dato conseguire, e il dispotismo intollerando; e, rassegnandosi alle transazioni, saluta eroe moderno Luigi Napoleone, « grandissimo di tutti, presenti e passati, forse solamente paragonabile a Carlo quinto ». Egli mira alla pace perpetua, già disegno di pensatori (Saint-Pierre, Rousseau, Kant, Bentham), e tentata con le armi e con la politica dal Bonaparte, da Alessandro di Russia, e di nuovo, a suo dire, da Luigi Napoleone. Ma poichè « il religioso precorre il politico e a le divine sono le umane cose subordinate », il terreno per la pace perpetua deve essere preparato dalla riforma religiosa, in modo da ottenere in ultimo la confederazione universale, retta da un'autorità centrale. Dio è ancora, in questo primo periodo del Rapisardi, fonte di ogni bene: Satana, l'antico avversario, fonte di ogni male e turpitudine, concepito perfino come ispiratore a Filippo secondo della Santa Inquisizione e a Caterina dei Medici della strage degli Ugonotti. Ma, nel *Lucifero*, il già riformista o protestante, che si è spinto alla piena miscredenza, scatta vivace, libero dall'antica compressione, e si sfoga a bestemmiare. Le parti ora sono invertite: Dio è la fonte del male, e Lucifero della ribellione benefica e del progresso; e Lucifero parte in guerra contro Dio, e finisce con lo sconfiggerlo e ammazzarlo. Senonchè, dileguate le vecchie religioni, il problema dell'umanità non è sciolto. E il problema dell'umanità è il dolore; suo simbolo, Giobbe. Nel *Giobbe* viene riassunta in tre periodi, sulla traccia del Comte, la storia che l'uomo ha attraversato: periodo teologico, metafisico e positivo. Nel primo, l'uomo che interroga rimane accasciato sotto il giogo del soprannaturale, col Dio terribile che risponde: — Io son chi sono. — Nel secondo, col Cristo, si ha la soluzione mistica o metafisica, che trasferisce il vero e il bene in un altro mondo. Nel terzo, la filosofia positiva pronunzia le parole « natura » ed « evoluzione »; ma non scioglie nemmeno essa l'enimma del

dolore. Iside si sottrae allo sguardo ansioso di Giobbe, il quale domanda: — Che sei tu? Che sono io? Perchè si nasce? Donde si viene? Ove si va? — e, brancolando nell'immensa ombra della vita, non ode altro fuor che il suo vano interrogare. — Il Rapisardi è prossimo alla sua definitiva concezione della realtà: la Natura cerchiata dal mistero del Dolore, suprema luce e guida nel travaglio delle cose l'Amore.

Ma ciò che congiunge tra loro tutti e tre i poemi ora mentovati è la loro comune nullità poetica. Nella *Palingenesi*, il Rapisardi fa a suo modo una storia universale, rettoricamente verseggiata, dalle più antiche tradizioni sulle origini dell'umanità, attraverso Roma, il cristianesimo, il mondo barbarico, il conflitto dei papi cogl'imperatori, le crociate, la riforma tedesca, la reazione europea, la rivoluzione francese e l'italiana, non senza delineare l'avvenire quale egli lo augura. Nel *Lucifero* racconta la lotta tra due esseri, uno dei quali, per l'appunto il più feroce e pugnace, non crede all'esistenza dell'altro, e pur gli si affanna contro con tutte le sue forze, fino ad ammazzarlo! La situazione sarebbe comica, come nella satira volteriana *Les systèmes* è quella dello Spinoza, che, chiamato innanzi al Padre Eterno a dirgli con altri filosofi la sua opinione sull'essenza di lui: « *Pardonnez-moi — dit-il, en lui parlant tout bas: — Mais, entre nous, je crois que vous n'existez pas!* ». Ma il Rapisardi non ha spirito comico, e del resto era difficil cosa, sul finire del secolo decimonono, riaccendere l'ilarità intorno ai miti e alle religioni, dopochè un secolo intero di ricerche storiche e filosofiche aveva distrutto l'atteggiamento intellettualistico e birichino dell'età dei « lumi », mostrando nei miti e nelle religioni il necessario e nobile sforzo del genere umano ad acquistar coscienza di sè e delle cose. Non sa ridere, dunque, e vuol esser serio, ma non può, perchè la sua fantasia non crede nè a Lucifero nè a Dio. Onde una trama bislacca e priva, pur nella sua stravaganza, di qualsiasi originalità. — Dio taceva

da gran tempo, il progresso si spargeva con crescente rapidità, i preti lamentavano la morte della fede; e Lucifero, — che poteva starsene tranquillo, lasciando che le cose seguissero il loro corso, — avvedutosi che Dio taceva e che la fede se ne andava, salta su (l'eroe!), pensando che quello è il momento buono, che potrà raccogliere intorno a sè molta gente coraggiosa come lui, e che ucciderà Dio. — Questa la protasi, e alla protasi risponde il poema. Nel séguito del quale Lucifero va girando pel mondo, contemplando, esclamando; trova il tempo d'innamorarsi e d'intraprendere un viaggio di nozze; assiste alla guerra franco-prussiana e all'assedio di Parigi; s'interessa alle *cosas de España*, all'insediamento e all'abdicazione di Amedeo; corre alla libera America per istudiare sul posto la questione schiavistica; dall'America passa in Italia, che percorre tutta, non dimenticando di soffermarsi più a lungo in Firenze per dare occasione al suo poeta di comporre un'insulsa satira contro i letterati italiani; e si reca in ultimo a Roma, dove vede la breccia di Porta Pia, e donde impegna la sua lotta ultima contro i santi e contro Dio. L'originalità, che gli manca, il Rapisardi cerca di guadagnarla con alcune sconcezze prive di ogni significato, com'è san Luigi Gonzaga che sdilinquisce di voluttà tra le braccia di santa Teresa; o la Maddalena, la quale, memore dell'antico mestiere, col petto ricolmo e le nudità trasparenti da roseo velo, tenta sedurre Lucifero; o santa Caterina da Siena, che si lascia convertire da costui alle dolcezze dell'amore profano. Così anche, nel *Giobbe*, Satana si fa promettere da Dio la resa a discrezione della Santa Vergine, e perviene ad averla tra le braccia; senonchè, provando insipidi i baci della fredda Nazzarena al paragone di quelli di Venere, la disdegna. Ma il *Giobbe* è, almeno nel suo insieme, più decoroso, quantunque, al pari degli altri due poemi, affatto vuoto. Nè Giobbe, ebreo errante pei secoli a fare esperienza di religioni e filosofie, nè Lucifero o Satana, nè Dio nè la Vergine nè Venere nè altra qualsiasi delle figure

evocate, hanno il più piccolo soffio di anima poetica. Non vi ha scena alcuna che leghi l'attenzione perchè vista davvero con forza di fantasia. Sono tutte freddure.

In cambio, questi libri possono valere come ricco repertorio di «luoghi comuni», non già della letteratura classica ma della neoclassica, e di quelli che più a lungo si erano trascinati per le mani degli imitatori e riduttori. Piuttosto che Omero ci si sente Monti e Pindemonte; piuttosto che Ludovico e Torquato, i tardivi facitori di poemi epici del secolo decimonono. È curioso che il Rapisardi, a principio del *Lucifero*, metta le mani innanzi, timoroso dei critici che giudicheranno il poema composto contro le regole e da escludersi dalle accademie. Perchè temeva? Ma se nessun poema più del suo sembrava fatto per contentare i gusti dei critici accademici, che amavano le cose già molte volte dette e ridette e con le forme con cui erano state dette e ridette! Si guardi quella stessa apostrofe ai critici: a chi credete voi che egli li paragoni? Naturalmente, ad eunuchi che sono a guardia del serraglio, «mentre il figlio d'Osmàn deliba il fiore De le belle Circasse...». E come credete che ritragga le imprecazioni dei critici contro l'ardimentoso? «Pèra colui che al necessario giogo Prova sottrar la temeraria nuca...». E in qual tono, le loro minacce contro di esso? «Allorchè... Povero e solo abbraccerà la morte, Non fia che le supreme ore gli allegri L'aureo rabesco d'un qualsia diploma». — Ma questa è ironia! — Già: ma è un decrepito Parini. Anche l'epistola dedicatoria del *Lucifero* ad Andrea Maffei è tutta contesta di simili luoghi comuni. Comincia: «Perchè in nitide forme alfin prorompa... Questo del mio pensier figlio diletto», ecc., cioè pel fatto che io stampo questo libro, «Temer degg'io che d'ostinato ingegno E d'anima superba or tu m'accusi?». Ma prima di entrare nella difesa: «Prima, ascolta gli augùri: a te canuto Venerabile capo a cui sì schietta, Sì tranquilla di carmi onda largheggia», ecc. ecc.: a te rosea salute e lunghi

anni per onore d'Italia e delle Muse. Ora dirò a te come giunsi a scacciare dal mio petto la cieca fede. « Alto e illustre io non vanto ordine d'avi, ecc. »; fanciullo, frequentai la chiesa e belai preghiere; ma ora non rimpiango quell'età d'innocenza. « Altri creda, non io... ». Tostochè ebbi uso di ragione, indissi pugna a quelle fole: « Chi tal pugna dirà?... ». — Ma il Maffei l'ammonisce (« Ben tu con dolce ammonimento scrivi... »): — Perchè prendersela proprio con Dio in persona? Gliene incoglierà male: sarà abbandonato da tutti: « Non riderà su l'infrequente soglia Di tua rigida casa un volto amico; Spiegherà il vol dall'interdette mura La domestica pace; e sposa e prole Chiameran sul tuo cor, fatto sepolcro, Tardo e inutile nume, il pentimento ». E lui, Rapisardi, a queste parole si commuove e gli raddoppia i cordiali augurî: « Sacro petto paterno! e a te si vesta Di primavera il ciel, la terra... », e via per ventotto versi, ricordando fra l'altro il primo lavoro del Maffei, la traduzione che colui verseggiò degli idillî del Gessner e l'incoraggiamento che gliene venne da Vincenzo Monti, dal glorioso Monti: « Ora ei (*Monti*) vive immortal, divo parente Di solenni armonie... ». Al vecchio Maffei, dunque, il verde alloro; ma lui, il Rapisardi, ha dai nuovi tempi obbligo di affrontare la cruda battaglia, e salvare la gioventù italiana che ozia nelle mollezze: « Cessi, oh cessi tal peste! Uomini vuole, Non miniate femminette imbelli, La nova età.... » « Aspra selva è la vita... ». E si volge alla natura: « O Natura benigna, odi un mio prego!... ». Che gli splenda, raggio costante, il pensiero, e se « al geniale Talamo un qualche frutto amor conceda », abbia figliuoli che lo seguano nella sua via. Che se poi sposa e figli l'abbandoneranno: « Solo starò come solingo sasso A cui rigida bora e il ciel maligno Nullo consente onor d'erbe e di rami: Si dileguan da lui greggi e pastori: Passan lungi gli augelli; egli co' nembi Pugna indefesso, infin che una nemica Forza lo schianti, o il suol natio lo inghiotta! ». — E chi scorra il poema può raccogliere

a piene mani episodî, declamazioni, movimenti di dialogo e paragoni, che sono fra i più triti e ritriti. Già i viaggi, gli amori e le battaglie di Lucifero, che formano la trama del poema, si ritrovano in tutti gli scrittori precedenti del genere. Ma nel Rapisardi non manca neppure l'episodio della voce che si ode uscire da un ceppo, da un sasso o da una spelonca ([1]); e quello dei mostri che stanno a guardia delle porte di Parigi ([2]); e la malnata idra plebea che sotto abito mentito soffia a Napoleone III il pensiero della guerra ([3]); e la metamorfosi di un uomo in animale ([4]); e la rassegna delle

---

(1) Porse l'orecchio
e l'appressò l'Eroe, quanto il permise
l'angusto varco e la stagnante gora,
ed ascoltò:
— Di che perigli in cerca,
misero, vai? Che illusion, che vano
talento è il tuo? . . . .

(2) Mille de la fatal Senna all'entrata
trova l'Eroe strane Chimere orrende,
Sfingi fallaci e sozze Furie immani,
Mostri di cento bocche e cento mani.
Vedi la Ciarla in pria, gonfia e linguarda
furia fra quante mai vivono al sole,
che l'Assurdo briaco e la bugiarda
Fola al mondo lasciâr, turgida prole, etc.

(3) . . . . abito assunse e volto
di Libertà . . . .
A lui s'assise a canto
con ipocrito ghigno: un sopor lieve
nella mente gl'infuse . . . .

(4) S'alzan lunghe le orecchie in su le chiome
e allungasi la testa e cresce il mento;
stendesi su pel dorso e per l'addome
questo cuoio abborrito in un momento;
mutansi i piedi in dure zampe, e l'una
e l'altra mano in zoccolo si aduna....

ombre, di filosofi e istitutori dell'umanità, che domandano vendetta (1); e Lucifero che invoca (« Deh! non fuggir, t'arresta!... ») il fantasma della donna morta, che il sole dissipa, onde ei torna con le braccia vôte al petto (2); e il duetto amoroso con Ebe, e relativi giardini di Alcina ed Armida, e relativi canti nneggianti alla voluttà (3). I movimenti di dialogo sono su questo andare: « Figlio di Temi, — a lui rispose irato L'inclito pellegrin... ». « O pellegrino, — Così a dir prese con trepida voce L'inclita giovinetta... ». « Egli sorrise e s'adagiò... ». « Udì il vanto oltraggioso e la superba Sfida la dea... ». « Disse, e l'usbergo usato, Che tutto era di nebbie e di paure Stupenda opra, vestì... ». « Uomo già fui nè della plebe... ». « Di perdon parli e di pietà, — proruppe Disdegnoso l'eroe... ». « Inclito senno d'Albion, — rispose Tosto l'eroe... ». E le declamazioni si accavallano con le progressioni usate: « O sventura, e fia ver?... ». « Ah così non solean rieder dai campi... L'altro Leon lo sa... L'Istro lo sa... Lo san le valicate Alpi... E il sai tu pur... ». « Ov'è, Francia, quel brando? ove quei tanti prodi?... ». « Voi felici, esclamò... Voi più volte felici... ».

---

(1) Tu, poi che tanto il rammentar ne giova,
le più illustri rammenta . . . .
. . . .
Primi a tutti sorgean, ecc.

(2) ed ei sul petto
l'aure fugaci e il suo dolore abbraccia.

(3) Amiam, fanciulla, amiam: sia piano o monte,
sia valle o mar, vivrem l'un l'altro appresso;
non v'è serto miglior d'un bacio in fronte,
non v'è laccio miglior d'un primo amplesso:
ci specchierem dentro alla stessa fonte,
sognar potrem sovra il guanciale istesso;
come ad olmo consorte edera o vite,
l'alme unirem sovra a le bocche unite!

« Salve, o splendida Notte... ». « Ma non senza gran laude alle venture Genti andrà... ». « O benedetti Voi, che la vita acerba Fidaste, o giovinetti... ». E in modo conforme alle buone regole abbondano i paragoni che formano quadretti: « V' ha una pianta gentil (descrizione per un'ottava intera) . . . Tal divien la fanciulla ». « Qual suole orgoglioso tacchin (descrizione in dodici versi) . . . Tale il divo campion... ». « Come stuol di pingue anatrelle (descrizione in sei versi) . . . Così balzàr le sante giovinette ». « A quella forma Che noi vediam quando più ferve agosto (descrizione in dieci versi) . . . Similmente s'ergean... ». — Con gli stessi metodi sono costrutti la *Palingenesi* e il *Giobbe*. Nella prima, è persino una visione: « E fui ratto in ispirito, e stupende Visïoni vid'io... Ed ecco un lume mi passò sugli occhi, Ed una vasta, popolosa e bella Città vid'io... ». Del *Giobbe* basti il principio: « Giobbe dirò, che sebben giusto e pio Molti affanni patì... »; benchè in esso si pavoneggino, oltre le forme della letteratura neoclassica, molte altre, non meno fruste, della letteratura romantica. Sembra che il Rapisardi non raccatti se non ciò che è stato in tutti i modi sciupato e perfino vòlto in gioco nei poemi eroicomici e satirici italiani. E, inconsapevole com'è della parodia che egli compie, non è meraviglia che abbia poi suscitato consapevoli parodie del suo stile. Senonchè è stato notato, non senza giustezza, che taluno di coloro che lo hanno parodiato (e particolarmente il Capuana) è riuscito più sobrio di lui, onde è quasi più agevole pigliare sul serio il Rapisardi da burla del Capuana che non quello, serio, che il Rapisardi stesso ha foggiato.

Contro l'autore di siffatti stupefacenti zibaldoni si rivolse, or son più di venti anni, l'aspra critica del Carducci; e la fama del Rapisardi ancor giace del colpo. — Del colpo che Invidia le diede, — alcuno dirà, compiendo il verso dantesco. — No: « che Giustizia le diede », perchè chiunque, con mente sgombra di prevenzioni, legga ora i poemi del

Rapisardi, e poi il ritratto che dello scrittore fece il Carducci, non può disconvenire che la somiglianza è perfetta. E troppo poca cosa, da tenerne gran conto, era qualche fantasia e qualche lirica non senza garbo e grazia, contenuta nelle *Ricordanze*, raccolta di versi giovanili.

Ma, dopo avere narrata la storia universale, profetato nella *Palingenesi*, assaltate le religioni nel *Lucifero* e scritto il suo Fausto nel *Giobbe*, esaurite così le sue velleità di predicatore religioso, di apostolo della miscredenza e di filosofo del dubbio, il Rapisardi per qualche tempo acquistò una certa calma, e potè andar fantasticando, senza fini pratici e atteggiamenti polemici, intorno a quella concezione naturalistica, alla quale, come abbiamo visto, egli era pervenuto. Scrisse allora le *Poesie religiose*, l'*Empedocle* e alcune altre brevi composizioni, nelle quali ha messo la sincerità e la commozione che mancavano alle sue cose precedenti. E se noi abbiamo insistito sulle bruttezze dei suoi poemi, non è stato solo per debito di critico, ma anche per porgere un termine di confronto a misurare il cammino che egli ha fatto, o piuttosto il volo a cui si è talora levato.

Si senta, infatti, se c'è nulla di comune tra il fastidioso verseggiatore che abbiamo dovuto sinora ascoltare e il nuovo e nobile artista che esprime il senso di mistero nello spettacolo della morte e della vita, — della vita tenace a rifare quanto la morte abbatte, — in questa lirica che s'intitola appunto *Mors et Vita*. Egli vede, nella sua contemplazione dell'universo, la Morte stendere la sua possa sul Tutto:

> Silente ella sorge, ella ingombra
> del cielo la vivida mole;
> e immane allargandosi, adombra
> gli specchi fiammanti del sole.

Ma di contro alla Morte, eterna come lei, ecco prorompere dappertutto la Vita:

Ma come di nubila balza
che fosca nell'aria torreggia,
se il roseo mattino s'inalza,
indorasi l'orlo e fiammeggia;
così dietro all'ombra solenne,
se un raggio d'amore la invita,
furtiva, tenace, perenne,
si affaccia, si spande la Vita
Ignara di fato, di Dio,
di loco, di tempo, di mira,
beata in un florido oblio
l'eterno presente respira...

Qui avvertiamo che qualcosa freme nell'anima dell'artista: quel « furtivo », quel « florido oblio », quel « respirare l'eterno presente », non sono più frasi letterarie, ma imagini. Il rigoglio della vita nelle sue molteplici apparenze ha davvero colpito la sua immaginazione.

O tenero verde, ridente
per l'aride rime de' lidi,
o appeso alla roccia imminente
fecondo tripudio di nidi;
o anima umana, fanciulla
che il nume fuggevole agogni,
e assisa fra un'urna e una culla
ritessi la tela dei sogni;
o armato pensiero, che movi
di strani castelli all'assalto,
e attorto da serpi e da rovi
prorompi svolgendoti in alto;
la Vita e la Morte abbracciate
vi guardan dall'arduo sentiero,
e al baratro immenso piegate
le teste, susurran: — Mistero!

Questa poesia fa parte di un ciclo, dedicato per intero al mistero, alla vita, all'amore universale. L'autore è preso da

smarrimento innanzi al fondo inesplorabile della realtà, nel quale l'uomo s'inabissa senza mai toccarlo. Gli ritorna la malinconia di un tempo, quando il celebre quadro del Delaroche, la *Martire*, gl'ispirava giovanili versi dolcissimi (1). Ma ora non si abbandona più alle fantasie mistiche del cristianesimo. Sperso nella vasta natura, tende l'orecchio, ansioso di felicità, alla pace irraggiungibile. Quella felicità è «la bianca impassibile dea», chiusa in un'isola solitaria, circondata da un mare rosso del sangue umano, sotto il cielo cupo:

Ahi, sempre sul mondo starai
col guardo sui naufraghi, o Diva?
Nessuno, nessuno giammai
baciare potrà la tua riva?

---

(1) Chi sei, bianca ed aerea
giovinetta serena,
che galleggiando vagoli
come la tenebrosa onda ti mena?
Lievi su l'acque ondeggiano
le chiome auree; le bianche
vesti le forme assentono;
ti posano sul sen le braccia stanche;
Vinta di ferro i nivei
polsi, in oblio mortale
giaci, e pur sento all'anima,
che leggera sei tu, come avessi ale...
. . . .
Ah dunque è ver? Principio
di nuove albe è l'oscura
morte? . . . . .
. . . .
O pallida
peregrina dell'onda,
lascia ch'io sorga, e il libero
vol del mio spirto a' voli tuoi confonda...

(Ricordanze).

Se vano miraggio tu sei,
se vuoto fantasma di sogno,
perchè più del ver tu mi bèi?
perchè più di tutto io ti agogno?
O Sfinge indomabile, o Idea
che tacita splendi lassù,
o bianca impassibile Dea,
non forse la Morte sei tu?

E solo nella morte è l'appagamento, è la pace. Come la Dea misteriosa si colora in una pittura fosca di tenebre e di sangue, così, in un'altra, appare il *Comizio di pace*, i morti che giungono alla riva desiderata:

Quieta alla riva del fervido mare
l'immensa pianura nel vespro si stende;
nel ciel di viole vermiglia si accende
a specchio dell'onde la faccia lunare.
Dai fiori di loto socchiusi alla brezza
vaporano brame di mondi ignorati;
siccome compresi da immensa tristezza
nell'ampio silenzio s'addormono i prati.
Ed ecco dai flutti che lividi e torti,
quai mucchi di serpi, tormentan la riva,
su fragili barche molteplice arriva
con lieto susurro la turba dei morti.....

Giungono da ogni parte, e levano concordi l'inno di pace:

O fiore che in cima dell'alte ruine
cresciuto di pianto t'inalzi a le stelle,
o sogno divino dell'anime belle,
o candida Pace, sei nostra alla fine!

Ma al pensiero della morte, suprema e desolata soluzione, si mesce talvolta, in altri momenti, un altro pensiero. Dalla stessa solitudine dell'uomo tra le cose, gli sorge un conforto,

gli lampeggia innanzi il vero. L'Iside, tanto vanamente interrogata, egli sente ch'è la sua propria coscienza d'uomo:

> Sento nel cor profondo
> ch'io son del tempo il re;
> in me palpita il mondo,
> si specchia Iside in me.

E la legge tanto cercata egli sente che è nel suo cuore, e che è insieme il *nomos* della vita: è il bene, è l'amore. Nella visione di un crepuscolo, nell'ora in cui tutte le cose sembrano sciogliersi in non so quale dolcezza, la natura intera gli suggerisce la verità:

> O nato alla brama d'impervi misteri,
> il fascino accogli dell'ora e ti adergi:
> sull'ala che sfida la fiamma dei veri
> nel baratro vivo dei cieli t'immergi!
> Non odi? dal grembo dell'isole erranti,
> c'han pari alla terra le fasi e i destini,
> un popolo immenso di spiriti affini
> te chiama con voce sol nota agli amanti.
> Mille esseri novi non anco spiati
> dall'avida lente che i cieli disserra,
> veduti soltanto dall'alma dei vati,
> sentiti dai cori cui poca è la terra,
> d'audaci richieste premendo l'Ignoto,
> urtandosi ai valli dell'ombra aborrita,
> a te simiglianti sollevan pe 'l vuoto
> un inno, tra' solchi di morte, alla Vita.

Il Rapisardi si moltiplica in tante figure diverse che esprimono la situazione medesima del suo spirito. È Rama il saggio, che ha ottenuto finalmente la donna amata, e già la sente impari al suo sogno, e chiede a Indra a lui benevolo la pietà di un dardo, che disciolga il suo corpo nei cinque elementi. È l'Asceta, che i mercanti hanno avvinto a una

croce e abbandonato nel deserto: il morente, che tutta la vita ha spesa nella contemplazione, non chiede alla Dea taciturna la continuazione della vita, ma di veder lei per un istante in faccia:

Oh, come
io ch'ebbi ogni altro a noia,
amata io t'ho; come al tuo santo nome
s'è sollevata in gioia
l'anima mia, simile a mar che a nova
luna purpureo s'alza,
e di sue spume, in amorosa prova,
covre l'opposta balza!

Ma inascoltata è la sua preghiera:

Così pregò. Ma l'amorose brame
la Dea non cura, o finge.
Tace la sera, e d'un color di rame
la terra arida tinge;
mentre un leon ruggendo, impazïente
della luce odiosa,
lento s'appressa al giovane morente,
e accanto a lui si posa.

È, finalmente, Empedocle, che il Rapisardi fa parlare nell'idillio che da lui s'intitola; non già quell'uomo mortale che visse un tempo sulla terra di Akragas, ma l'eterno essere, l'uomo increato e che pur si crea d'istante in istante:

Me... il sempre puro
etere concreò; me con benigna
temperie l'acqua onnifeconda emise,
quando fra mare e cielo erano ancora
confusi i dritti, e le immature glebe
s'ammontavano pigre all'onda in seno.
Non di pensanti allor, non d'animali
razze pascean la fruttuosa luce,

non alberi, non erbe, infin ch'io primo
vegetal seme in su la terra eruppi,
in molli strati mi distesi, in alti
rami m'attorsi, e per innumerati
tramutamenti conquistando il moto,
come il senso da poi, fuor degli acquosi
baratri al sol più temperato emersi.

E ritrae l'eterno perfezionamento dell'essere:

Così di forma in forma infatigato
peregrinando, all'uman grado ascesi,
non ultimo per fermo; e guida e legge
m'era un cieco voler che per gl'immani
spazi diversamente il tutto incalza;
voler cieco da pria, che a mano a mano
si disvela a sè stesso, e ne' profondi
organi si raccoglie e si ripete,
quale in mar fortunoso occhio di stella,
or sì or no dove si spiana il flutto.

Ma al vivente fu ignoto il senso delle cose, finchè un giorno non incontrò il fanciullo Amore, che gliene svelò la legge:

e chi d'Amore
meglio intende la legge e a lei s'inchini,
quegli è savio e beato: apriche e nude
splendono agli occhi suoi tutte le cose,
della scïenza attinge il sommo, e i letti
d'Iside, sposo innamorato, ascende.
Nè perchè l'Odio impetuoso irrompa
in tra le corde dell'eterea cetra,
e ne renda, ahi sì spesso, il suon discorde,
filo alcuno ei ne frange...

Non vogliamo certamente troppo innalzare il valore di questi componimenti. Sono essi di solito una poesia di riflessione, con pochi motivi, che si ripetono frequenti; e qua e là

vi si possono notare anche versi che suonano e non creano, ridondanze e riempiture, schemi convenzionali, l'eloquenza che prende il posto dell'intimo ritmo poetico. Ma il Rapisardi ha dato in essi il meglio dell'anima sua, e qui soltanto egli mostra una fisionomia propria. Prima era un retore; qui è un artista, e, a tratti, poeta commosso.

Sfortunatamente, a indurlo a rientrare nelle vecchie strade è sopravvenuto quel gran lievito della vita moderna, ma grande istigatore di cattivi poeti, cattivi pittori e cattivi scultori, che è stato il socialismo. Il Rapisardi aveva già dato fuori nel 1882 un volumetto di canti: *Giustizia*, tutto risuonante d'imprecazioni contro le ingiustizie sociali e di feroci gridi di proletarî. Ma di rado si trova in esso altro che non sia letteratura: il *Canto dei mietitori*, che è tra le migliori cose della raccolta, rifà nel metro e nella movenza un canto carnascialesco:

> Le falangi noi siam dei mietitori,
> e falciamo le messi a lor signori.
>
> Ben venga il sol cocente, il sol di giugno,
> che ci arde il sangue e ci annerisce il grugno,
> e ci arroventa la falce nel pugno,
> quando falciam le messi a lor signori;

togliendo insieme qualche colore alla novellistica siciliana, allora fiorente, del Verga e del Capuana:

> O benigni signori, o pingui eroi,
> vengano un po' dove falciamo noi;
> balleremo il trescon, la ridda e poi...
> poi falcerem le teste a lor signori.

Dieci anni dopo, si levarono in Sicilia le rivolte dei contadini seguite dalle repressioni del Crispi e dal vigoreggiare del partito socialista in ogni parte d'Italia; e il Rapisardi, un tempo avverso al socialismo e alla plebe rivoluzionaria, e ammiratore

dell'uomo del Due dicembre (come si è veduto nella *Palingenesi* e nel *Lucifero*), in obbedienza al suo gesto di perpetuo ribelle si cangiò subito in poeta del socialismo: con successo simile a quello che aveva conseguito come poeta dell'irreligione e della bestemmia. E, lasciando da parte le sue minori composizioni di argomento politico e sociale (1),

---

(1) Ma non sapremmo tacere un curioso particolare, che si trova in questi e in altri gruppi di versi del Rapisardi, caratteristico della sua singolare tendenza mimetica: l'imitazione che egli fa sovente (e dalla quale tutto lo consigliava a tenersi discosto!) del suo grande avversario Carducci. Si legga l'ode *Per la venuta dei Gesuiti a Catania*: « Poichè dei nostri mali imbaldanzita La loiolesca razza..... O storia, abbassa il piè di bronzo..... Dunque invano, o Voltaire, il tuo sovrano Su' consacrati errori Ghigno scoccò? Fiammeggiò dunque invano ecc.?... Ah non perchè propizio ecc..... o Marx, tu liberavi al mondo L'opra immortale..... ». *Espiazione*: « Chi è, disser, costui che solitario, altero, Sul nostro capo il verso empio saetta?..... Chi è costui, che i tetri sogni sferrando a volo, Come falchi addestrati, in me li avventa?..... Torbido evocator di pazze ombre... ». *In vigilia nativitatis domini*: « . . . in man le carte Ha Crispo, il baro gentiluom che perde Il primo giro ad arte. Di contro a lui, Mena sbuffante e rosso Squadra la faccia arcigna; L'audace seduttor Celio a ridosso Fuma l'avana e ghigna »: seguono, negli stessi versi, Mirone, la nuova sposa che fa le corna, Clodio, Fulvio, Lio. *Sognatore*: « Ma, tratta fuor dalle infrequenti panche La pancetta erudita, Stuzzica Lio... »; e seguono Berio, Scato, Lidia. *Ai volontarî della morte*: « Te cui..... te che..... Io, che tutto donai la mente al vero..... Io, che nulla..... Te ammiro, o prode..... Mentre che Roscio al cerretan di piazza..... Salve, o tu primo..... ». Del resto, già nel *Lucifero* (a comporre il quale fu certamente mosso dall'*Inno a Satana*) si sorprende qualche eco del Carducci: come nel canto XIII dove all'agonia di Pio IX si fa assistere lo spettro di una vittima delle stragi perugine: « Forse canuto al par di te non era Vecchio canuto anch'io?..... E i miei due figli, i miei leoni intanto... »: che è evidentemente sotto il ricordo dell'epodo carducciano per la uccisione del Monti e del Tognetti (« E pur tu sei canuto... », « i miseri parenti, E son tremuli vecchi al par di te », « Crescean tre fanciulletti all'altro intorno... »).

ci tratterremo alquanto sul grosso poema, ispiratogli dalla nuova fede da lui abbracciata, l'*Atlantide* (1894). Del quale si è detto tutto, quando si è detto che può stare degnamente a fianco del *Lucifero*. È diviso in dodici capitoli o canti, in ottave di vecchio stampo. Esperio (l'autore), tutto preso da un'eccelsa idea « di verità, di libertà, d'amore », studiata nei libri e « meglio attinta » nel proprio cuore, voleva sgominare il gregge inetto dei numi, combattere i prepotenti, saettare lo stuolo degli antichi errori e far del mondo tutto un sodalizio fraterno; senonchè, insidiato dai nemici, è scosso nella sua fede di redenzione sociale e si ritrae in solitudine. Quand'ecco un giorno, passeggiando pei campi, gli appare una figura: « Un chiarore improvviso, una figura S'offre, qual già nei sogni, alla sua vista ». Quel fantasma è Edea, figliuola di Utopia, che lo riconforta e lo invita a recarsi con lei nel regno di sua madre. I due s'imbarcano: la nave è allegorica non meno di Edea e di mamma Utopia, ed ha per vele due ali candide, il timone di mirabile arte che la governa senza bisogno di pilota, le sartie conteste di stami nervei, la stiva che somiglia a un cranio, e l'accumulata zavorra non fatta di sabbia, ma di dotti volumi. Varcano in prima un oceano che si chiama « il Mare dell'89 », oceano che è palude per le anime torpide; e qui scontrano un mostro col triplice volto di prete, di sgherro e di pedante, che Esperio per consiglio di Edea acqueta col gettargli la borsa. Visitano poi il regno della Borghesia, dove è un gran palagio con due facciate, l'una che dà adito alla reggia, e l'altra che si dispiega sul labirinto del Gran Prete; nei quali edifizî i mosaici sono composti di cuori petrificati, i pavimenti di cervelli umani, gli alberi rinchiudono gli spiriti dei santi più esosi, quali il Gusman e il Loyola e dei loro colleghi dell'inquisizione e del gesuitismo. Edea mostra ad Esperio il pantano dei gazzettieri venderecci, che hanno in cambio di teste enormi vesciche, e gliene addita taluni, dei quali narra le gesta; gli fa vedere la spelonca dell'arci-

poeta Baraballo, con la gemina schiera dei poeti e dei critici; lo fa assistere a una lotta di filologi ed eruditi; lo introduce nell'isola delle femmine letterate che sono la più sozza gente che si possa immaginare, domate da Esperio per virtù di un suo congegno col quale se le rende subito tributarie e ammiratrici (quest'ultima trovata è presa, se non c'inganniamo, dalla chiusa del prologo alla *Desinenza in a* di Carlo Dossi). Dall'isola delle letterate passano, infine, all'altra di Sofia, dove incontrano i moderni filosofi e criminologi, i darvinisti ciarlatani e gli scienziati da accademia. Così escono dall'arcipelago borghese ed attraversano il mare dei sogni, confortandosi nella vista di anime generose, vissute al culto dell'Ideale (« Erminia Fusinato è tra costoro, Donna esimia d'ingegno e di bellezza . . . . »); e salgono la nave dei precursori, degli uomini della libertà e della democrazia, tra i quali sono il Saffi, e poi Zanardelli, il « severo pensator d'Iseo », e Bovio, « l'intemerato onor di Trani », e Cavallotti « l'uom folletto », e il buon Matteo Renato, « di Napoli bella alto decoro », e Gaetano Trezza e Pietro Ellero (« Mira quei due che pensierosi in parte Piegan la fronte altera e gli occhi mesti. Il Trezza è l'un... Ellero è l'altro... »). Seguono l'apoteosi del Mazzini e il saluto all'Oberdan; e finalmente si giunge all'Atlantide, dove è il palagio di Utopia, circondata dalle sue ancelle (« Qui fra un corteo di vereconde stelle La ritrosa Utopia scelto ha la stanza, E intente ai cenni suoi stan come ancelle Giustizia, Libertà, Pace, Eguaglianza »); e si ritrovano i « precursori » del socialismo, Platone, Moro, Campanella, Marx, Lassalle, Pisacane e, con essi, il signor Carlo Cafiero di Barletta. — Il breve riassunto del poema fa comprendere di che roba si tratti, epperò ci risparmiamo dal dare altri saggi delle invenzioni allegoriche e dei movimenti narrativi ed oratorî onde è contesto. Veramente, non parrebbe di essere nel regno dell'Utopia, ma in quello della Parodia, e il viaggio estetico non è nuovo perchè già fatto in altri

libri dello stesso autore. Scorriamo le pagine, senza cercare: «O cara agli occhi miei...». «Tu rivedrai la gente...». «Giorno verrà, nè di fantasmi vani...». «Edea sua figlia io sono...». «O caro aspetto e lacrimato...». «Cosa eterea sei tu...». «O generoso core ad amar nato...». «Io celeste non son, benchè d'essenza...». «Cinto il vasto edifizio è d'ogni intorno...». «Rapaci mostri dal femmineo volto...». «Io lo giuro, verrà...». «Ed io vivo? e son qui?...». «Garibaldi, ove sei?...». «Viver s'attenta... ovver, che dico?...». «Curvasi appiè del dirupato monte...». «Se conoscere or vuoi qualcun che intorno Leva di sè più rumoroso il grido...», ecc. ecc. E aggiungo un'ottava intera, delle primissime, che in picciol foco concentra tutta la forza artistica del poema:

> Così nel dubbio, come giovin suole,
> gela costui, che ardea già nella fede;
> quel che prima voleva, ora disvuole,
> e nel voler, nel disvolere eccede:
> papavero che or ora ergeasi al sole
> piega così del mietitore al piede;
> anémone così guasto e disfatto
> cede al flagel della gragnuola a un tratto.

È un'ottava condotta con quella estrinseca perfezione, che dà maledettamente sui nervi. Nè si pensi che questa fucata beltà artistica trovi in qualche misura compenso nell'importanza delle idee che per suo mezzo sono enunciate o allegorizzate. Tutta l'erudizione del Rapisardi sulla storia e la teoria del socialismo sembra attinta a un chiosco di giornalaio, anzi a due o tre opuscoletti di propaganda, da dieci o cinque centesimi l'uno. La satira letteraria, nella quale l'esperto letterato parrebbe dovesse essere competente, non esce dalle solite trivialità, intorno alla critica che è un'arte che trasforma le teste in testicoli, o ai filologi che disputano calorosamente per accertare se Ovidio avesse o no un callo al

piede. La satira della filosofia si rivolge contro i filosofi « astratti », che non curano i « fatti » e costruiscono « sistemi »; quasichè non sia proprio questo l'abbicì di qualsiasi filosofia: astrarre, oltrepassare i fatti empirici e concepire la realtà come sistema. Finanche l'invettiva contro la criminalogia del Lombroso è condotta con tali argomenti da mettere il Lombroso dalla parte della ragione. Mancano adunque nel poema del Rapisardi le idee critiche, fondamento della satira, e ogni qualità di spirito comico: e in cambio si hanno rumorose scariche di contumelie, ma a freddo, e perciò nemmeno poesia di contumelie, ma vocabolario. Nè ci sembra che questo suo lavoro possa sottrarsi a un'altra grave censura; perchè non crediamo sia lecito accennare con pseudonimi trasparenti e con altri indizî a uomini coi quali si sono avute polemiche letterarie, coprendoli, col pretesto di far dell'arte, di nomi obbrobriosi, e presentandoli come spie, ladri, truffatori, violatori di talami, sodomiti, ruffiani, degni di forche, e simili lordure.

Come si vede, non avevamo torto nel dire in principio che il Rapisardi rende assai aspro al critico l'adempimento di quello dei suoi obblighi che consiste nel sapere, in certi casi, dimenticare. Ma, pazienza! Parlando dell'onesto letterato tedesco Nicolai e presagendo il giorno che gli si renderebbe qualche giustizia, Errico Heine scriveva: « Noi appenderemo alla tua tomba, o Nicolai, le più decorose ghirlande di alloro, e, durante la cerimonia, faremo tutto il possibile — per non ridere ». E noi faremo il possibile, o Rapisardi, per dimenticare il più delle cose vostre, e per ricordarci di voi solo nel vostro aspetto e nei vostri momenti buoni.

1904.

XXXIII

ARTURO GRAF.

Dalle prime alle più recenti sue manifestazioni l'opera letteraria di Arturo Graf appare tutta assorta nella contemplazione del tragico destino umano, del male, del dolore e della morte. Contemplazione che si conchiude con un riconoscimento dell'immutabile e con una cupa tristezza, la quale solo qua e là, e soprattutto nel più recente suo periodo, si viene rischiarando con un pensiero di speranza e di finale armonia. Nè senza ragione il Graf, che è anche erudito, ha tolto a prediletto argomento delle sue indagini i miti, le religioni, le leggende del medioevo: attratto verso quelle fantasticherie dell'oltretomba, e del miracolo e del mirabile, verso le immaginazioni del terrore, dell'infinito e del mistero. E alla medesima ansietà si deve l'interessamento col quale ha seguìto le ricerche delle scienze biologiche e psicologiche intorno alla trasformazione delle specie, all'eredità, ai sogni, all'ipnosi e al mondo occulto; e tutte le correnti d'idee dei tempi nostri, il pessimismo, l'evoluzionismo, il socialismo, il misticismo, il neoidealismo, il neocattolicesimo.

Queste varie tendenze non si congiungono, per altro, in una vera e propria operosità scientifica. Il Graf è passato

(senza passaggi dialettici) attraverso le più discordanti filosofie: dagli amori giovanili con l'herbartismo (la filosofia antievoluzionistica e concettualistica per eccellenza) al più lungo amore con la filosofia dell'evoluzione; dalla concezione deterministica e pessimistica, a uno spiritualismo e dualismo che sembrerebbe eccessivo a Cartesio e al Malebranche. Anche la sua critica letteraria ha non poche incertezze, e soffre di un eclettismo che le fa accogliere persino le dottrine dei lombrosiani e degli psicopatologi, così insociabili con lo studio della poesia e dei poeti. Ciò che soprattutto manca al Graf nelle sue affermazioni filosofiche è la forma scientifica. Il suo recentissimo scritto *Per una fede* (comparso nella *Nuova antologia*) è, per tal rispetto, assai caratteristico; e somiglia a quelle confessioni, che ognuno di noi da giovinetto ha scritto, o almeno ha recitato a sè stesso, per riconoscere le condizioni dell'animo e del pensiero in un determinato momento della propria vita. « Non sono monista. La realtà è per me almeno duplice: spirito e materia. Non due diversi modi di una stessa sostanza, ma due sostanze diverse ». Quale importanza ha questa professione di fede? I concetti di materia e di spirito, e il rapporto tra i due, sono stati elaborati con sottilissime indagini di secoli; e un'asserzione, che prescinda da queste indagini, è cosa affatto inutile. « Io non ho bisogno di prove per credere all'immortalità dell'anima, perchè questa credenza è in me intuitiva, necessaria e incrollabile ». Ma ciò che non ha bisogno di prove, cioè di processo scientifico, non appartiene alla scienza; come non le appartiene il vago concetto d'immortalità, che si può intendere nelle più varie guise. « Io non nego la possibilità di una rivelazione ». Ma il punto sta invece nel determinare se questo concetto di « rivelazione » sia pensabile, cioè se abbia significato logico. Onde accade che le parole del Graf piacciano meglio, quanto meno sono dottrinali e più autobiografiche. Non si può dar peso alle sue affermazioni sulla possibilità

della rivelazione e della comunicazione con un sopramondo o sottomondo; ma lo si ascolta volentieri se narra: « Quanto a me..... più d'una volta mi parve di trovarmi sulla soglia di una porta chiusa che stesse per aprirsi, e furono istanti di ansiosa e formidabile aspettazione; ma la porta mai non si aperse. Anche, in talune congiunture, mi parve che qualcuno operasse per me nella vita, mi sgombrasse le vie, soccorresse con pronte e facili soluzioni là dove io non avevo saputo scorgerne alcuna... ».

Questo interesse dominante della sua coscienza, che non si aderge a rigorosa indagine filosofica, prende invece forma poetica? Certo, il Graf ha, in tutta la sua vita, mirato a questo segno con fiducia e con persistenza; e ha pubblicato parecchi volumi di liriche, un volume di poemetti drammatici, e un romanzo, opere meditate e lavorate con molta cura. Sono liriche riboccanti d'immagini di morte e di perdizione: il vascello fantasma, il teschio che giace solitario sopra una rupe, danze di scheletri, processioni di monaci morti, il pellegrino seguitato dal corvo che aspetta di cibarsi delle carni di lui appena cadrà sfinito, il cimitero abbandonato, l'isola misteriosa che sparisce sempre innanzi al navigante, la caccia disperata, i démoni assalitori notturni della croce, le vergini morte, la martire abbandonata alle acque, le silfidi, i gnomi, le ondine, le fate che ammazzano coi loro baci gli amanti, la nave rinserrata tra i ghiacci, l'astro morto... E sono piene anche delle figure mitologiche e leggendarie che simboleggiano il mistero e la tragedia della vita: Prometeo, le Danaidi, Tantalo, Sisifo, i Titani, Ulisse, Cristo, Lazaro, Fausto, Assuero, Carlo Magno. Vi ricorrono pensieri pessimistici: ora la paura della morte, ora quella della vita; l'amore che è finzione, la donna che avvelena l'amante mentre lo carezza, o l'altra che, mentre due giovani che l'amano si ammazzano per lei, giace in braccio a un terzo. L'evoluzionismo naturalistico fa la sua comparsa qua e là; ma

sconsolato, come l'eterna e vana vicenda delle cose, privo dell'ottimismo che l'accompagna in altri animi. Talvolta, e specie negli ultimi versi, il Graf sorge a confortare, o piuttosto ad ammonire e a consigliare. Il romanzo, che s'intitola *Il riscatto*, racconta di un giovane, nato in una famiglia ch'è stata regolarmente e inesorabilmente, per più generazioni, vittima della manìa suicida, il quale giunge alfine a vincere l'innata tendenza, e ad acquistare il sentimento sereno della vita, redento dall'amore. Nei *Poemetti drammatici*, tra le voci pessimistiche, si ode anche (nella *Risurrezione di Lazaro*) quella virile che ammonisce essere la vita lotta e lavoro, o l'altra (nel *Labirinto*), che annunzia la soluzione del mistero dell'universo mercè l'amore.

Ritroviamo in questi lavori letterarî del Graf la materia romantica: quella medesima che proseguirono a trattare in Italia, con effetti assai diversi, il Boito e il Rapisardi: il primo, imprimendovi il suggello del suo spirito originale, l'altro dilatandola con virtuosità di verseggiatore. Col Rapisardi, il Graf ha comune il concetto naturalistico, quantunque i due scrittori sembrino poi divergere nelle conclusioni alle quali l'uno e l'altro perviene.

Il Graf non è un facitore di grossi poemi alla Rapisardi; ma non è neppure una fantasia alla Boito. Come alle sue opinioni e convinzioni manca, in tanta luce di cultura, la forma filosofica, così alle sue composizioni poetiche manca l'accento poetico. Si avverte che le sue idee non nascono versi, ma che egli le mette in versi. Ci si trova innanzi a un uomo colto, che dà notizia dei proprî pensieri, descrive con ordine e chiarezza le cose che vede o immagina; ma non si resta persuasi che quelle cose dovesse poi dirle, e dirle a quel modo: le sue composizioni sono componimenti; condotte con diligenza, ma componimenti. Da ciò derivano quelli che possono parere a bella prima difetti accidentali, — la verseggiatura di frequente languida e l'incolore dell'aggettiva-

zione, — e che sono, invece, segni di una condizione d'animo rispettabile, ma non poeticamente disposta.

Inferi è il titolo di una sua poesia contenuta nel volume *Medusa* e segnalata con lode dal Panzacchi: ritrae i titani, affaccendati nelle loro caverne a foggiarsi le armi per la lotta contro gli dèi. Ma dov'è la rappresentazione adeguata di quel furore d'odio, di quelle forze possenti, nella fervida preparazione, a cui sono intente, per la battaglia? La rappresentazione, che dà il Graf, si svolge lenta, per descrizioni, in quartine. Prima, si ha la topografia della caverna:

> In voragini buie, in erme grotte
> s'apre e vaneggia la plutonia rupe,
> nel grembo della terra, orride, cupe,
> securo asil della tenaria notte.

Dove si sente il trascinarsi dei vani nomi, dei vani aggettivi e dei vani verbi, « aprire » e « vaneggiare » « grotte » e « voragini », « erme », « buie », « orride », « cupe », e il vuoto del quarto verso. Segue la descrizione dell'interno della caverna:

> S'alzan con archi immani le parèti
> scisse e ronchiose, affumicate ed arse;
> biancheggiano qua e là, divelte e sparse,
> l'ossa d'antichi, giganteschi ceti.

Lo stento continua con l'accumulamento di aggettivi come nel secondo verso, e col prosaico e ozioso particolare paleontologico contenuto nei due ultimi. Finalmente, dal teatro si passa agli attori, ai titani lavoranti. Essi sudano così:

> Ad attizzar la brage incandescente
> piove in copia il sudor dagli arti ignudi...

Battono il ferro così:

> Con magli enormi in sulle larghe incudi
> batton macigni di metal rovente...

C'è l'enunciazione secca dei fatti; manca il calore e la vita.

L'altro canto, *Cristo*, nella medesima raccolta, è condotto con lo stesso metodo. Cristo muore sulla croce, nella visione che gli si apre innanzi dell'inutilità del suo martirio, e delle nefandezze che si commetteranno in suo nome. Questo motivo è svolto nelle solite quartine descrittive, che si vengono pigramente addossando l'una all'altra. Gesù in croce versa sangue: gli par di morire e non muore; sua madre è ai piedi del patibolo; intorno, la turba di carnefici e sbeffeggiatori; in fondo, la città di Giudea; il sole è coperto di nubi, la terra sta muta: e a Cristo si svela lo spettacolo delle età future, il trionfare della menzogna, i vicarî di lui che opprimeranno il mondo, gli assassinî, i roghi, la croce fatta insegna di delitti e di orge... Che cosa erano mai, a paragone di questo interiore tormento, gl'improperî e le torture presenti?

> Chè un'angoscia più grave, un duol più rio,
> qual giammai non s'accolse in mortal petto,
> ti strinse il cor, ti avvinse l'intelletto,
> ed esclamasti: — O padre, o padre mio,
> per tal d'abietti e di codardi schiavi
> nefando gregge, ho il sangue mio versato?
> Questo scempio cui giova? — E, reclinato
> sul petto il capo, l'anima esalavi.

Mancando il calore dell'ispirazione, mancano le parole giuste: lo strazio disperato di Cristo non è poeticamente espresso dall'« angoscia grave » e dal « duolo rio », e molto meno dall'indefinito « qual giammai non s'accolse in mortal petto »; nè dalla frigida distinzione tra lo « stringere il cuore » e l'« avvincere l'intelletto »; nè dalla troppo corretta esclamazione: « Questo scempio cui giova? ».

I titani tornano nel volume *Le Danaidi*, nella poesia *La città dei titani*, la città colossale, rimasta a mezzo, e che gli uomini piccioletti venuti dopo non poterono nè compiere nè distruggere; e nel *Titano sepolto* — sepolto nel grembo della

montagna, — il quale con lavoro pertinace, a poco a poco s'apre il varco e balza fuori di nuovo alla luce e alla vita. Ma anche qui la prosaicità grava sul Graf e lo tira in fondo. La descrizione della città titanica ha di questi tocchi:

> E in infiniti modi, in ogni parte,
> nell'opra ingente e nel maggior disegno,
> a sovrumana possa, a divo ingegno
> appar congiunta inimitabil arte.

Il titano sbuca dal monte in queste due quartine, grafiche ma fredde:

> Ma un dì con formidabile ruina
> si squarcia il fianco dell'eccelsa mole,
> e roteando l'ascia adamantina
> il risorto titan s'affaccia al sole.
> Biondi i campi di spiche ei mira e denso
> d'arbori il giogo e il mar senz'alcun velo,
> e con un grido di letizia immenso
> sveglia la terra e fa tremare il cielo.

Con ordine e chiarezza, ma senz'affetto poetico, sono narrate le leggende medievali di Eccarto, — del monaco che, rapito in estasi, trascorre centinaia d'anni come un attimo, e ritornato alla vita esterna, si trova sconosciuto in un mondo a lui nuovo; — e quella dell'ultimo viaggio di Ulisse, fonte d'ispirazione anche per altri moderni poeti italiani. Il Graf ha avuto, di certo, in questa narrazione un suo intendimento; ma dal racconto non traspare nè trapassa nel lettore. E come potrebbe passare e vibrare nel lettore, quando la catastrofe dell'ardimentoso è verseggiata nel seguente modo?

> Cresce
> il tumulto, il fragore e la ruina.
> Invan le navi alla mortal rapina
> tentan fuggir. Manca ogn'ingegno, è franta
> ogni virtù. Strappa le vele, schianta

gli alberi il turbo, e con orrendo spiro
trae le carene in vorticoso giro.
Ed ecco, sotto a lor, nell'onde crude
una immensa voragine si schiude,
e roteando e spumeggiando inghiotte
carene e vite nell'eterna notte.

Catastrofe marinaresca di certo, ma non poetica.

Per chiarire ancora con qualche esempio (e forse non ce ne sarebbe bisogno) quella che a me sembra la deficienza del Graf, riferirò una sua breve poesia, di due sole quartine, nella quale si vuole esprimere il tormento degl'impeti e delle nostalgie giovanili in un corpo che si sente vecchio:

Nuova tortura, incognita agonia!
Nel corpo che si logora ed invecchia,
nel corpo che a morir già s'apparecchia,
torna a ringiovanir l'anima mia.
Torna agli amori e al dolce errar di pria,
e gli obliati sogni ecco risogna,
e un ben che più non può sperare agogna.
Nuova tortura, incognita agonia!

Che cosa avrebbe fatto di questo fremito di giovinezza il Panzacchi, eccellente, come si è visto, nell'esprimere simili rapide commozioni? Ma il Graf lo ha, al solito, seccamente enunciato; la verseggiatura appare come aggiunta, e il tentativo, per così dire, musicale, del ritorno del primo verso, urta con la durezza di quel verso e di tutti gli altri.

Il romanzo *Il riscatto* ha molte osservazioni psicologiche acute, savie massime sull'educazione, descrizioni accurate di paesi; ma quell'autobiografia sembra, a volte, un memoriale diplomatico, tanto la forma è compassata e letteraria. Un padre comincia un discorso così: «Aurelio, figliuol mio, ecco che stai per farti uomo, e però conviene che tu venga a conoscenza di cosa, la quale ti tocca molto da presso e

che non accadeva farti sapere mentre eri ancora un fanciullo ». Alcuni bimbi sono a questo modo presentati nel loro folleggiare infantile: « Erano molto vogliosi delle mie carezze; e specie il più piccolo, un naccherino ciccioso, ricciutello e biondo, sempre che mi vedeva, mi correva incontro all'impazzata, e mi si cacciava col capo fra le gambe. Com'era felice quando me lo toglievo a trotterellare sulle ginocchia! come sgranava que' suoi occhioni cilestri e mi guardava e rideva, se io prendevo a canticchiare in italiano qualche filastroccola da bambini! Eppure non potevo sollazzarmi alcuni istanti con lui senza che un pensiero angoscioso mi venisse alla mente. I miei poveri genitori non avevano mai avuto di me quel contento: l'avrei io mai d'una creatura mia propria? ». Il Graf, che da giovane compose novelle romantiche di fantasime e prodigi in istile trecentesco e cinquecentesco, tutte costellate di frasi di lingua (come usava nelle scuole del Napoletano, e fors'anche di altre parti d'Italia, alcuni decennî addietro), non si è saputo del tutto distrigare da quei suoi principî. La letteratura s'interpone tra lo scrittore e le cose: le parole sono prese con le pinzette dal vocabolario e incastrate nei periodi.

Poichè il motivo generatore della sua opera è la riflessione e la meditazione, il Graf si è andato sempre più avvicinando alla poesia parenetica e parabolica: come si vede nella *Predica in due parti*, pubblicata proprio in questi giorni. E poesia parenetica e parabolica possono dirsi i *Poemetti drammatici*, notevoli per chiarezza di disegno e compostezza di espressione. Si aggiunga alla *Predica in due parti* uno sfondo scenico, qualche nome di personaggio storico o leggendario, qualche voce corale, e si avrà un poemetto drammatico, per es. *La risurrezione di Lazaro*; si tolga da questo tutta la prima parte, ch'è superflua, e resterà il lamento del risorto Lazaro, scosso dal dolce riposo della tomba, e la risposta ammonitrice di Gesù: una predica in due parti.

Per altro, nel Graf s'incontrano spesso sonetti ben costrutti (additiamo i due primi delle *Danaidi*, e l'altro « Notte di luglio »), qualche felice rifacimento di vecchi motivi (come « La martire » in *Dopo il tramonto*), e altri simili lavoretti che onorano l'uomo d'ingegno e il cultore devoto dell'arte.

1905.

XXXIV

GIUSEPPE GIACOSA.

È possibile domare e addomesticare la poesia? Non più che volgerla a scopi etici. Dice una copla popolare spagnuola: « So troncare un pino, abbattere un pioppo, vincere un toro ardito; ma te, fanciulla, non so ». Come quella fanciulla, la poesia è indomabile. Ogni poeta potrebbe togliere a motto d'onore quel cattivo epigramma di scherno, scoccato da Niccolò Tommaseo contro Giacomo Leopardi, in cui si parla della natura che dà un pugno e dice: canta!, e il poeta canta.

Pure è indubitabile che vi ha domatori e addomesticatori della poesia. La quale fa allora come i maghi delle fiabe: per non lasciarsi prendere, si trafuga e trasforma in altre cose; e le altre cose si possono prendere, e non lei. Si trasforma in opere che non sono più schietta poesia, quantunque ne simulino il sembiante. E queste opere pseudopoetiche ricevono liete e larghe accoglienze, perchè molti sono coloro che non pervengono a una formazione estetica vigorosa, e che perciò mal sosterrebbero ciò che vi ha di aspro e di sconcertante in un'arte sincera e originale. Nè è da credere, d'altra parte, che il mestiere di addomesticatore sia, in questo campo, agevole, sì che possa esercitarsi da chiunque: esso richiede il sussidio di non comuni, quantunque secondarie doti artistiche, e discernimento e abilità non piccola.

Forse il più amabile addomesticatore di poesia è stato, in Italia, negli ultimi tempi, Giuseppe Giacosa: il più amabile, e anche il meglio fornito di qualità d'ingegno. Nel cordoglio suscitato dalla sua morte immatura, parecchi hanno protestato contro siffatto modo di considerare l'opera sua, contro questo giudizio che, se nessun critico aveva esplicitamente pronunciato, si avvertiva, per così dire, nell'aria. Ma la protesta mi sembra altrettanto infondata, quanto ingiusti i rimproveri che sono stati rivolti per l'occasione alla povera critica: la quale in Italia, si sa, sarebbe sempre vergognosamente inferiore al suo ufficio, mentre in Francia, si sa, gli sarebbe sempre pari o superiore!

Senonchè, bisogna intendersi chiaramente. Chi, pel carattere che si è ora accennato dell'opera sua, credesse di dover considerare il Giacosa come, a un dipresso, un industriale letterario, sbaglierebbe gravemente. Il Giacosa amò l'arte, e la rispettò; e già per questo merita di esser egli rispettato. Se avesse voluto diventare autore editoriale, avrebbe potuto facilmente e con suo vantaggio, tanta simpatica popolarità egli godeva e tanta era la richiesta che si faceva dei suoi lavori. Invece, produsse con lentezza, e a distanza spesso di anni, studiando ed elaborando accuratamente i suoi drammi e i suoi libri: tentò parecchie vie, e nessuna con improntitudine di dilettante o di mestierante: cercò sempre di migliorarsi: fu sempre cupido dell'arte bella e grande, e a lei tenne intento lo sguardo: la sua vita letteraria fu dignitosa.

Ma la sua mente non era fatta per la grande arte. Egli era come certi uomini, che l'ambiente, le relazioni di famiglia, i casi menano alla politica: innamorati, perfino, della politica più di ogni altra cosa, a forza di praticarla: nondimeno privi di temperamento politico. Non è colpa loro: è lo Spirito del mondo (direbbe il filosofo) che si è rifiutato d'invasarli di sè, di farli suoi strumenti. Il Giacosa non

ebbe mai nulla di sostanziale da dire, che non fosse stato già detto o che non dicessero meglio altri; nulla di profondamente proprio e personale. Egli non possedeva un bicchiere suo, nè grande nè piccolo: possedeva altri pregi, di uomo e di scrittore, ma non quello.

Addomesticò la poesia; ma quasi senz'avvedersene, cercando sempre la poesia schietta e non addomesticata. L'inganno era di buona fede. Quale migliore prova si può addurre dall'assenza in lui di un nucleo costitutivo e appercettivo, se non il suo continuo mutare, passando dall'idillio sentimentale (*La partita a scacchi*) al dramma storico (*Il Conte Rosso*), da questo al dramma realistico (*Tristi amori*), dal realistico al tragico, anzi sanguinario (*La signora di Challant*), dal sanguinario al nordico ibseniano (*I dritti dell'anima*), dall'ibseniano alla protesta e satira del buon senso borghese contro l'abulia dei raffinati (*Come le foglie*); e, quasi non bastasse, alla protesta di un raffinato contro gli ideali borghesi (*Il più forte*)? Si ha qui, come in iscorcio, tutta la letteratura moderna italiana e straniera, nelle sue varie fasi. È stato detto che in ciò si vede aperto lo scrittore che non segue sè, ma la moda, o, peggio, il pubblico pagante il biglietto di teatro. E non è vero: il Giacosa non voleva seguire la moda o il pubblico: era di volta in volta scontento di sè e mutava. Ma è vero che, di fatto, egli poi seguiva un'indicazione esterna, la quale rispecchiava, in ultima analisi, la moda. Quanto più ricercava sè stesso, tanto più era spinto ad uscir fuori, per afferrare qualcosa; e, fuori, trovava la moda, che lo trascinava.

Seguendo con animo inconsapevole la moda, la sua opera piacque quasi sempre alla maggioranza del pubblico, le cui variazioni di gusti accompagnava; una certa insoddisfazione si ebbe forse soltanto in qualche momento in cui egli si attenne alla moda di un gruppo ancora ristretto, per es. l'ibseniano: in generale, l'armonia tra lui e il pubblico fu costante.

E questo è già il facilmente penetrabile segreto del primo lavoro che gli diè nome: *La partita a scacchi.* Il Giacosa non sentiva in sè un dio agitante; ma bene sentiva gli ideali delle ragazze e dei giovinotti. Che cosa sogna una ragazza? Jolanda ve lo dice:

Anch'io
quando mi trovo sola meco stesso e con Dio,
sogno talora i gaudi dell'amore e mi sento
addormentarsi l'anima tutta in un rapimento.
E fingo che il mio fato conduca un forte e bello
a superar la fossa del mio patrio castello;
lo ascolto in tuon sommesso mormorarmi parole
più ardenti e più feconde che la luce del sole;
e lo guardo negli occhi che divampano fuoco,
e mi cullo in visioni celesti..... e a poco a poco
mi risveglio..... e le sale del mio patrio castello
non suonan mai dei passi di questo forte e bello.

Che cosa sogna un adolescente? Ve lo dice Fernando:

Ma noi, cresciuti ai torridi meriggi e in mezzo ai fiori
inebrianti e pinti dei più vivi colori,
amiamo i molli petali, flessuosi e pallenti,
amiamo le corolle bianche dei cieli algenti;
ed una treccia bionda, e un occhio azzurro, e un bianco
viso, ed un abbandono soavemente stanco,
ci suscitan le accese fantasie del pensiero
più che una chioma bruna e più che un occhio nero.

Approfondire e svolgere artisticamente questi motivi, non era il caso: bastava, a ridestarli negli animi già disposti, l'uso di modi assai facili. Il Giacosa istintivamente avvertì che a tal fine giovava allontanarli nel tempo, trasportarli nel medioevo, che era l'ambiente fantastico preparato da molti decennî di letteratura per accogliere i sospiri d'amore. E il suo dramma è perciò medievale. La tessitura non importava. Erano già così

piacevoli ed attraenti, per sè presi, i personaggi e le avventure! C'è, dunque, un vecchio padre, che ha un gran passato rispettabile e venerabile; ma che è tanto più attraente in quanto gli sta al fianco una figliuola bellissima, alla quale il crine bianco del genitore conferisce risalto, collegando — come dice Oliviero — al «rigor delle nevi la virtù delle rose». E c'è un giovinetto, senza nome, senza fortuna, ma di già eroe, che giunge al castello dove quella rosa fiorisce, dopo avere sbaragliato e ucciso da solo sei o sette nemici; e che non dubita, per un capriccio, di porre a nuovo rischio la sua vita, giocandola su una carta. La trama è tolta da un racconto dell'*Huon de Bordeaux*: un racconto *grivois*, in cui uno scaltro avventuriere accetta la scommessa, che l'ammiraglio Yvarin gli propone, di giocare a scacchi con la figliuola: premio, se vince, di aver costei «*tote nuit*» in un letto adorno, per farne «*toutes ses volontés*», e, per soprappiù, la mattina seguente, cento buone monete; se perde, pena la testa. Con perfetta logica, posti quei personaggi e quella scommessa, nell'antico racconto «*la demoiselle al vis cler*» si dispone a lasciarsi vincere, attratta dalla sorte che sarà per toccarle nella sconfitta; e Huon, quando si vede sicuro della vittoria, viene a composizione con l'ammiraglio per cento marchi d'argento: con gran dispetto della ragazza, che vede preferito alla sua bella persona un gruzzolo di monete sonanti. Ma il Giacosa non guarda pel sottile; e, collocando in codesta cornice i suoi personaggi, non si cura dell'assurdità che nasce da una simile scommessa, buffonesca e crudele, proposta dal suo vecchio venerando conte Renato; nè della sciocca avventatezza che per tal modo viene attribuita al suo giovane eroe: il quale poi è condotto ad essere perfino, per la necessità della favola, un poco leale giocatore. Il dramma del Giacosa è un semplice canovaccio; è un libretto che serve di punto d'appoggio per l'aria, pel duetto e per la cabaletta. Il pubblico, cui idealmente si rivolge, non è composto di gente che dia

attenzione a un piccolo verso che trema e fa tremare di estetica voluttà. È un pubblico al quale bisogna dire e ridire le cose più semplici, e gridargliele e ricantargliele; e il Giacosa gliele dice e grida e ricanta. Donde lo stile della *Partita a scacchi*:

> Racconto queste cose perchè, se nol sapete,
> noi poeti, sovente, non siam noi che scriviamo;
> è il vento che fa un fremito correr di ramo in ramo,
> è una canzon perduta che pel capo ci frulla,
> è l'aroma d'un zigaro, è un'ombra, è tutto, è nulla.
> È un lembo della veste di persona sottile,
> è la pioggia monotona che scroscia nel cortile,
> è una poltrona morbida come sera d'estate,
> è il sole che festevole picchia alle vetriate,
> è delle cose esterne la varia litania
> che fe' ridere Ariosto e pianger Geremia.

Ed è una litania, che potrebbe continuare. Il Giacosa non ha espresso quel moto che s'impossessa del poeta e fa che egli agisca come in sogno; ma ha reso piacente, ed ha trasformato in ispettacolo, il mistero dell'ispirazione. Fernando dice dov'egli è nato:

> Io nacqui dove l'aria è tepida e cortese,
> dove la terra è piena di cantici e di fiori,
> dove in grembo alle muse sorridono gli amori;
> dove nel mar si specchiano i pallidi oliveti,
> dove i colli son ricchi d'aranci e di palmeti,
> dove tutto è profumo, dove tutto è sorriso,
> dove non si vagheggia più bello il Paradiso,
> dove spiran le brezze del sonante Ocèano.....
> E quel vago paese è lontano, lontano.

Il conte Renato lo ammonisce, rimproverandolo della sua soverchia fiducia e baldanza da giovine assaltatore della vita:

Che sai tu della vita, fanciul? chi te l'apprese?
Perchè la guancia hai bella e le pupille accese,
perchè il vigor degli anni ai perigli t'indura,
perchè tutto al tuo sguardo sorride la natura,
perchè.....
perchè.....
perchè.....
perfin contro il futuro spingi il folle ardimento?
e gridi alla tua sorte: io voglio e non pavento?
Ma non lo sai, fanciullo, non te l'han detto ancora
che assai lungo è il cammino, che la vita è di un'ora?
e che prima di giungere al culmine agognato
avrai le mani lacere e il viso insanguinato?
che dovrai divorarti il sopruso e l'affronto?

Il movimento di affetti, non appena spunta, è già superficializzato nella declamazione. E la declamazione piace a quegli stessi, che amano l'eloquenza svenevole o reboante.

Lo stile melodrammatico è anche in altri drammi del Giacosa, come nel *Trionfo d'amore* e nel *Fratello d'armi*. Nel primo, è la vecchia situazione della ritrosa all'amore, vinta alfine da amore, situazione che già deliziò i nostri antichi autori di egloghe e drammi pastorali e boscherecci: il paggio Fernando è diventato Ugo di Monsoprano; Jolanda, Diana d'Alteno. Ecco un esempio di riduzione melodrammatica: Diana, che si sente ormai innamorata, evita studiosamente dell'amore anche il semplice suono del nome; e, triste e annoiata, domanda allo sconosciuto pellegrino, giunto al suo castello, che le narri qualche storia da svagarla:

UGO.

Vuoi ch'io dica d'Isabella e Zerbino?
Ad Isabella insidia invano un Biscaglino:
Zerbin, che la perdette, pur la raggiunge e muore.

DIANA.

No, quella non la voglio: è una storia d'amore.

Ugo.

O vuoi d'Ariodante la pietosa novella?
Per dubbio che lo assale di sua Ginevra bella,
si gitta in mar; ma, salvo, riconosce l'errore.

Diana.

No, quella non la voglio: è una storia d'amore.

Ugo.

Dirò di Brandimarte e di sua Fiordiligi.
Perduto, essa lo cerca invan fuor di Parigi;
morto alfin lo ritrova e l'uccide il dolore.

Diana.

No, quella non la voglio: è una storia d'amore.

C'è della grazia civettuola, e quella ironia inconsapevole che fe' dire al De Sanctis di certi drammi del Metastasio, come la *Didone abbandonata*, che volevano parere tragedia ed erano, in effetti, commedia. Nel *Fratello d'armi* la grande scena d'amore tra Valfrido e Berta è trattata in modo che par di vedere i due prendersi per mano e movere i passi rituali verso il proscenio, emettendo le note decisive:

Oh sei bianca, sei pura come perla marina,
e parli il vero, armata della tua castità.
Guarda, la notte è bella; guarda, il cielo è sereno.
Sai tu che sia la fiamma che ti solleva il seno?
se la tua voce trema, sai tu, Berta, perchè?
Questo nuovo sgomento, questo vano terrore,
il rimprovero stesso di cui ti colmi, è amore;
è amore, e tu sei bella e tu vivi per me.
Il mio braccio ti serra, il mio cuor ti desia;
ed ho la mente piena di raggi e di follia,
e voglio che mi passi sul labro il tuo respir.
Voglio posar la fronte sulla tua fronte bianca,
voglio sentirti inerte come persona stanca,
voglio che inebriata mi parli di morir.

BERTA.

Valfrido, udisti? parvemi un bisbigliar sommesso.....

VALFRIDO.

È il vento della notte fra i rami del cipresso.....

BERTA.

Valfrido, in quella stanza qualcheduno cammina... .

VALFRIDO.

È il passo della scolta sulla torre vicina.....

Sono proposte e risposte, quasi non credute dagli stessi che le pronunziano; come accade per l'appunto nei versi dei libretti: ossature di un corpo di là da venire, manichini che l'arte musicale rivestirà.

Nel *Marito amante della moglie* c'è la stessa frivolezza. E tutti codesti drammi sono verseggiati in quel martelliano, che nacque in Italia contemporaneo alla fioritura del melodramma.

Primo malcontento di Giacosa verso sè stesso: egli poteva incarnare quell'ideale di «confettiere poetico», che il Carducci satiricamente gli aveva presegnato; e non volle. Nella *Luisa* tentò un dramma più serio e profondo, di vita moderna. Nel *Conte Rosso* rendeva serio anche il medioevo. Il Giacosa ricercava con amore la storia del vecchio Piemonte, e specialmente della vita feudale e dei castelli della sua Valle d'Aosta, ai quali consacrò articoli, conferenze e poi un intero volume. Cominciava il periodo più intenso del verismo, che presso di noi si manifestò anche, e prima forse che in altro modo, nella concezione veristica della storia, come si è visto nel Cossa. E il *Conte Rosso* è un tentativo veristico: il Giacosa vuol mettere sott'occhio la vita politica piemontese della fine del secolo decimoquarto nella sua semplice realtà e nei suoi contrasti di grave e di buffo. Il suo

stile cangia interamente: non par più di colui che, qualche anno prima, aveva scritto *Il fratello d'armi*. Trascrivo come saggio pochi versi, in cui Besso, scolaro, assiste agli ultimi atti del saccheggio, che i villani han fatto di un castello signorile:

> Su ladruncoli, spicci; il gran torrente
> è passato menando in sua rapina
> travi e massi; ora a voi, rigagnoletti,
> trascinate i fuscelli nella mota.
> Vedili come calano alla preda
> come corvi a un carcame, come frugano
> minutamente, avaramente ogni angolo
> della casa. In un attimo si fanno
> familiari col torto viluppo
> delle stanze, scassinano gli armadii,
> si curvano sulle arche scoperchiate,
> e dove uno passò l'altro ripassa
> racimolando e ogni cosa è bottino.
> Se mi davano retta, una fiammata
> ci salvava dall'onta di tal vista.
> Oh, chi giunse! anche tu Cecco? T'accosta,
> Cecco, che porti?

L'importanza del *Conte Rosso* nel teatro del Giacosa sta nel segnare il passaggio al dramma veristico, che venne poco dopo. Ma non mi pare che abbia poi altra importanza; perchè quel *Conte Rosso* è sceneggiamento di fatti storici, non dominato da un'idea artistica. A leggerlo, non si sa dove vada a parare perchè le scene si seguono in ordine, per così dire, storico, e il dramma finisce sol perchè il protagonista muore.

I *Tristi amori* sarebbero potuti diventare, ma non sono, un dramma di tipo realistico. Si tratta di amori adulteri, all'ombra di un marito buono e onesto, il quale ama sua moglie ed ama e protegge colui che lo tradisce e che, pure tradendolo, non può non amarlo e stimarlo. Tristi amori,

che si svolgono in un ambiente familiare, fatto di fiducia, di lavoro, di doveri domestici; e che sono perciò continuamente feriti dal contatto di una vita diversa e avversa, suonante come rimprovero; continuamente avvelenati dal rimorso. Rappresentare questa situazione falsa, farne scoppiare la tristezza e l'angoscia, era tutto ciò che occorreva; e non altro. Ma il Giacosa non penetra la situazione e non la rappresenta davvero. Col primo atto siamo già al principio della fine: il dramma dei *Tristi amori* è il dramma della scoperta del tradimento coniugale. E le piccole intramesse veristiche sono troppo abilmente calcolate, non si fondono nell'insieme e restano superficiali. Il marito, per un intreccio di casi, s'accorge, sospetta, vede chiaro; scaccia la moglie di casa. Ma la moglie, sul punto di seguire l'amante, ricorda la sua bambina, e si sofferma in quella casa dove il marito non credeva di più trovarla, e dove la ritrova non senza secreta gioia. Tra i due si stringe un patto: vivranno nella stessa casa, intimamente divisi, ma collaboratori nell'opera comune dell'educare la loro figliuola e cospiranti insieme nel fare ch'ella ignori, sempre. Il Giacosa non ha saputo tirare sino alla fine il motivo iniziale. Se in lui fosse prevalso il sentimento artistico, avrebbe fatto un dramma di tristezza, d'ironia, di dispregio, di pietà, o di altra intonazione determinata: si ripensi a qualcuno dei drammi di Henri Becque. Ma è intervenuto il moralista, che vuole lasciare contento sè stesso e il pubblico, provvedendo alla sorte dei suoi personaggi, assicurando alla loro vita una soluzione etica; e il dramma è uscito diverso dal suo primo impulso. Il verismo dei *Tristi amori* è, perciò, un verismo addomesticato, conciliato col dramma moralistico. Che cosa si suol ricordare come documento di quel verismo? Il conto, che l'adultera fa con la cuoca, nel finale del primo atto.

La *Signora di Challant* è un dramma privo affatto di ogni idea artistica, sebbene vi si riproducano vivacemente

scene di costumi e sia svolto in bel dialogo. È un «dramma storico», in quel senso della parola che giustifica pienamente la condanna del dramma storico. Perchè se, parlando in genere, non si può vietare al poeta di servirsi di temi e materiali attinti alla storia, sta di fatto che, nel loro maggior numero, i drammi e romanzi storici sono estranei all'arte. E la ragione ne è chiara. Coloro che non trovano in sè stessi la poesia e il dramma, facilmente s'illudono di averla trovata nelle pagine della storia. Se dovessero esprimersi con personaggi e avventure da essi immaginate, tacerebbero, perchè ciò che manca loro è appunto la spinta all'invenzione. Invece, la storia offre un arsenale di caratteri e situazioni commoventi, belli e fatti. Par che basti stendere la mano, per impossessarsene. È un'illusione, perchè ciò non basta: quel che commuove nelle pagine della storia, non commuove più, e diventa frigido, trasportato in altri lavori, dove cessa di essere storia e non è ancora arte. Ma quella ingenua illusione spiega il moltiplicarsi dei drammi e delle tragedie storiche. Si fruga la cronaca dei grandi delitti. Il parricidio di Beatrice Cenci, il viricidio di Giovanna regina, il fratricidio di Cesare Borgia, non sono già, per sè stessi, tragedie? e non sarà una grande e terribile tragedia la vendetta che la contessa di Challant fece eseguire dal nuovo sul vecchio amante, e che costò a lei il capo, là, sul rivellino del castello di Milano, come narrano il Grumello nella sua cronaca e il vescovo Bandello in una delle sue novelle? Il Giacosa, dovendo preparare un dramma per Sarah Bernhardt, ripensò a quell'episodio erotico-sanguinario, ben noto a lui, studioso dei castelli di Val d'Aosta, dove gli Challant furono feudatarî; e si mise a ridurlo a dramma. Troppo esperto egli era del repertorio teatrale da non cavarsela bravamente: scene di osteria, scene di salotto, scene di alcova, scene di amore, scene di pentimento, scene di travestimento; e il frate e il carnefice, e quant'altro occorre in simili casi.

Mi fermerò appena sui *Dritti dell'anima*, il piccolo dramma ibseniano che si propone un problema di psicologia. Moglie, marito e amante: la moglie è innamorata ma onesta, e così fermamente respinge l'amante che questi si uccide: il marito, più tardi, viene a conoscere la cagione del suicidio con insieme le prove della virtù adamantina della moglie; ma entra in tanto turbamento da volere accertarsi se la moglie, nel suo segreto, amasse l'ucciso. Male gliene incoglie, come sovente ai tentatori di misteri che giova ignorare: la moglie confessa, e l'abbandona: tra i due si è aperto un abisso che niente può colmare. Ma, pur ammirando il lucido svolgersi del problema in dialogo, chi prenderà mai interesse a quell'Anna e a quel Paolo, che sono due astrazioni? — Anche nel più fortunato dei drammi del Giacosa, *Come le foglie*, si nota, a me pare, lo stesso difetto che nei *Tristi amori*. Il vero dramma doveva essere la tragedia d'una famiglia, che degenera tosto che viene colpita da povertà. La mancanza di volontà e di carattere, che la ricchezza non faceva avvertire perchè rendeva superfluo l'uso di quelle forze, si manifesta nel suo orrore, quando le condizioni esterne mutano. Il giovane brillante e simpatico diventa il mantenuto di una donnaccia, che si fa poi sposare da lui; la moglie frivola ed amabile si vende, quasi senza accorgersene, e scivola nell'abiezione. Ma il Giacosa, se ha intravisto, non ha voluto poi guardar fiso: il risultato sarebbe stato troppo triste. Ed ecco egli introduce i personaggi di Nennele e di Massimo: nuove edizioni borghesi di Jolanda e di paggio Fernando, mutati d'abitudini, non di ufficio. Nennele è la ragazza perfetta, seria, economa, che tutti i padri di famiglia vagheggiano pei loro figliuoli. Massimo è il giovane professionista, accorto e tenace, che procurerà l'agiatezza alla moglie e ai figli: ideale che tutte le madri di famiglia vagheggiano per le loro figliuole: Giorgio Ohnet vi si è ispirato pel suo *Maître de forges*. Non è il tipo che le ragazze amano dapprima;

ma è quello che preferiranno in séguito, e che i genitori, esperti della vita, scelgono o impongono. E il dramma si cangia in quello degli amori di Massimo e di Nennele, trionfanti nell'ultimo atto, dopo un tentativo di suicidio della ragazza scontenta e una fine preveggenza dell'innamorato, che compie con un sol gesto il salvamento morale e materiale della ragazza. Anche questa volta il Giacosa ha pensato a fare, piuttosto che un'opera d'arte, un lavoro piacente; e vi è riuscito. I rei periscono, il giusto si salva; e giusta nel mondo industriale e commerciale è colei, che è predestinata moglie a un laborioso ingegnere.

Il più forte esprime un altro sentimento della borghesia, o di una parte cospicua della borghesia: l'orrore per l'affarismo. In termini economici, il contrasto si potrebbe definire quello di due frazioni del capitale: del capitale industriale contro il capitale bancario! E gli economisti, che trattano di questo contrasto, ne sorridono, perchè sanno che quelle due forme di capitale son organi di uno stesso corpo (come a dire cuore e polmoni), e l'una si appoggia all'altra e si rinnova nell'altra. Ma un poeta non ha l'obbligo di esser economista, e può riuscire sublimemente irragionevole, se è tutto preso dalla sua passione. Donde le satire stupende, che già nell'arte si posseggono, del banchiere, dello speculatore, dell'affarista. Deve, per altro, essere preso dalla passione; e questo non era il caso del Giacosa, le cui opere sono scarse di virtù passionale, costrutte su schemi forniti da idee chiare e plausibili. Ingolfatosi in un contrasto che la sua mente non padroneggiava (e se l'avesse padroneggiato, il contrasto sarebbe sparito), egli non riesce, questa volta, a mettere assieme il dramma; e s'imbroglia nell'imbroglio che ha tessuto egli stesso. Il più forte dei due protagonisti, — il padre, affarista che guadagna grosse somme, e il figliuolo, facitore di quadri e ritratti che suol vendere a milionarî, — dovrebbe essere, a mente del Giacosa, il figliuolo. Ma perchè

un personaggio venga riconosciuto come il più forte, si ammetterà che condizioni indispensabili siano il non contradirsi, il non accettare transazioni, e, soprattutto, il non riuscire ridicolo. Ora, il figlio, l'artista, è ridicolo; la sua ribellione contro il padre è comica. Non solo l'autore ha dovuto cingerlo di un triplice usbergo d'ingenuità e d'ignoranza, per condurlo alla scoperta, allo stupore, alla ribellione; ma la ribellione stessa non riesce ad affermarsi. Il padre — il più debole — gli dice con logica impeccabile: «Ma anche la tua purezza, sai, è frutto del mio danaro. Non te lo levi di dosso. È una lebbra. Ogni cosa: l'orgoglio, l'austerità, l'ingratitudine..... ogni cosa è uscita di lì. Sei foggiato nella mia ricchezza. Mútati, se puoi». E poteva dirgli anche più chiaramente: — Sono tanto più forte che non solo ho vinto nelle lotte degli affari, ma ho prodotto te, che ti ribelli al mio ideale. Va' pure ad arrolarti volontario nell'esercito del proletariato; distruggi il mondo, al quale io appartengo: ma la nuova civiltà, che passerà sopra di me e oltre di me, sarà nata da me. Così procede la storia. — Ma quel giovane non intende già a mutare il mondo: egli vuole staccarsi dal padre, rifiutarne ora gli assegni mensili e poi l'eredità, e guadagnare anch'egli, con le sue forze, molto danaro: «Non isdegno la ricchezza, ma voglio crearmela da me. A chi la riceve dagli altri essa è una divinità tenebrosa ed immobile, che lo padroneggia e lo umilia a custode. Chi la crea, la gitta allegramente per il mondo come una semenza. Egli la sente sua, nata di sè, ed esulta nella coscienza di poterla rinnovare ogni giorno. Guárdati intorno: i soli ricchi utilmente generosi, sono i creatori di ricchezza». Vuol essere un ricco, e sottrarsi — al codice civile. Ma il padre, che, da uomo d'affari, conosce per filo e per segno il codice, minaccia, innanzi al gran rifiuto, di legare le sue sostanze... ai figli nascituri. E che cosa può rispondere quel povero diavolo di figliuolo forte alla forza irresistibile di questa semplicissima minaccia? Una risposta solenne, ma vuota: «Non

pensiamo alle cose remote! ». E come non sa essere nè dentro nè fuori la società borghese, così egli non riesce a risolvere il problema, se stimi o non stimi suo padre. « Restiamo (egli dice) quello che fummo sempre nel passato: un padre ed un figliuolo che si adorano, disposti a dare la vita l'uno per l'altro ». La vita? Ma dare la vita è relativamente facile: il difficile è stimare non stimando, adorare non adorando, abbracciare misurando l'abbraccio. E pone le sue condizioni al padre. « Ci vedremo ogni anno sul lago ». « Già nella casa di tua madre! », risponde il padre. « Tu verrai a Roma... ». « Nella tua! terreno neutro sempre! », ribatte l'altro. — Così si conclude il dramma, che non conclude.

Dalla rapida scorsa fatta attraverso la produzione letteraria del Giacosa mi pare che resti provata l'assenza in lui di una vera e schietta forza artistica, e la sua costante, sebbene inconsapevole abitudine di piegare i motivi artistici alle convenienze esterne. Ma bisogna qui ripetere che egli divenne uno dei più acclamati scrittori italiani da teatro, perchè metteva a servigio di questa tendenza antiartistica qualità pregevolissime. Il Giacosa era di coloro che sembrano dire: — Se non possiamo essere poeti, ricordiamoci almeno di essere gentiluomini; — e curano l'abbigliamento dei loro lavori e si presentano in modo sempre decoroso e amabile. Nella *Partita a scacchi* c'è un certo calore giovanile, che la rende superiore agli altri drammi da salotto dello stesso genere. Molti versi ne sono diventati proverbiali: « Vecchio, sei grande e nobile come nessun fu mai... ». « E ancor, paggio Fernando, m'affisi e non favelli... ». Ce ne sono anche di simili e di migliori, negli altri drammi in martelliani, come le parole di Beatrice, nel *Marito amante della moglie*:

> Rammento uno stornello
> che non ho mai compreso, che mi ha sempre commossa:
> « Amor vien dalle stelle, amor vien dalla fossa ».

Altro non mi ricordo. Quale idea singolare!
Nell'ore mie più tristi mi metto a solfeggiare
quei versi, e non li intendo, e ne piango. Perchè?
C'è qualche cosa dunque che li comprende in me?

o il dialogo tra Errico e Andrea nella *Luisa*:

Come ragiona bene, cavalier, chi sragiona!
Riflettevo, ascoltandovi parlar, che, se la buona
causa avesse soltanto metà dell'eloquenza
che serve alla cattiva, muterebbe l'essenza
delle cose del mondo...

e tante e tante altre cose gentili e di buon senso, dette con lucidezza e facilità. Nei drammi in prosa abbondano figurine, macchiette e scene, còlte con verità e rappresentate con freschezza: specie nel *Come le foglie*, dove sono ottime tutte le parti che ritraggono il frivolo e pure piacente Tommy, la stupida e corrotta madrigna e i suoi corteggiatori: il che è non ultima cagione della fortuna di cui gode quel dramma.

Il Giacosa ha scritto anche volumi di ricordi e impressioni, tratti dalle sue escursioni sulle Alpi o dai suoi viaggi, e, come già si è ricordato, ha cercato le memorie storiche dei castelli valdostani. Non è codesta la parte di maggiore apparenza della sua opera; ma è forse la più felice, perchè, come si è più volte detto, gli scrittori che, come artisti, non dispongono di materiali bastevoli, fanno miglior figura allorchè si mettono a raccontare le cose viste, a narrare sè medesimi, senza pretese. Nessuna forse delle novelle valdostane ha vigore di sintesi artistica; ma tutte sono piene di descrizioni e racconti condotti con semplicità ed evidenza. Dai *Castelli valdostani* mi piace staccare una pagina, onde si conclude, con molto buon senso, una ricostruzione della vita feudale del medioevo.

Gli elementi di vita che io venni qui raccogliendo, sembrano così raccolti combinare una giornata, se non tutta piena, non lenta almeno e non sonnacchiosa; ma quanto è passato in poche

pagine di scritto, si deve intendere distribuite in mesi od anni. I fatti positivi si raccontano, la noia non si può raccontare. L'inverno è lungo fra i monti, e nella cruda stagione non ospiti, non giocolieri, non meriggiate nel verziere, non danze sul sagrato, e poche e vicine cacce, più a difesa che a sollazzo. Le montagne imminenti abbreviano i già brevi soli. Le profonde finestre, i vetri a piombo filato ritardano il giorno, anticipano la notte. Alle quattro di sera la famiglia si raccoglie per la cena. Le lucerne ad olio fanno poca luce fumosa. I commensali non portano al desco il nostro vario corredo di impressioni e di notizie, la giornata monotona non alimenta discorsi. A cena finita, messere s'incantuccia sotto la cappa dall'un lato del camino, madonna dall'altro e la figliuolanza siede allineata sulla lunga scranna di rimpetto. I grandi tronchi resinosi aprono ardendo scrigni di bragie arrubinate e gettano zampilli di faville, ma dànno più vampe che calore. Volano pensieri, sogni, ricordi, aspirazioni, preghiere. Poi il cappellano legge i misteri gloriosi ed i dolorosi, e tutti infilano in coro sommesso i *Pater noster* e le *Ave Maria*. Come tace la nenia, il sire, bevuto il vino del sonno, s'avvia alle sue stanze, seguito dalla famiglia che si spande silenziosa pei diversi quartieri.

Perciò, se i drammi del Giacosa continueranno ad avere fortuna e riscuotere applausi: — la *Partita a scacchi*, nelle recite di dilettanti, che primi ne scopersero e fecero valere le virtù; la *Signora di Challant*, per opera di qualche attrice che si riconosca valente nelle più formidabili contorsioni; i *Tristi amori*, quali correttivi del soverchio romanticismo; il *Come le foglie*, quale un italiano *Maître de forges* (assai più elegante, per altro, del suo fratello francese), — i lettori di buon gusto cercheranno più volentieri i volumi narrativi di lui, modesti e sani.

1907.

XXXV

V. RICCARDI DI LANTOSCA — A. RÒNDANI.

I.

Nel 1877 Vincenzo Riccardi di Lantosca pubblicava *Le isole deserte*, un canzoniere nel quale egli raccoglieva gran parte delle sue poesie scritte nel venticinquennio precedente, e uno di quei libri che dànno al lettore come una sorta di malessere, perchè, mentre vi si avverte dappertutto un animo fuori del comune, di rado o non mai lo spirito riesce a riposarvisi soddisfatto e a goderne indisturbato una singola pagina. Quelle liriche ricordano i poeti che fiorivano negli anni giovanili dell'autore, il Giusti e il Prati e il Tommaseo principalmente; ma hanno pure qualcosa di nuovo rispetto a costoro, un nuovo accento, un nuovo fraseggiare, un repertorio nuovo d'immagini, una personalità originale insomma, per metà abbozzata. Il Riccardi era scettico, pessimista, sentimentale, bramoso di bontà e fortemente disposto all'amaro sarcasmo; e questa disposizione, anzi, formava il suo tratto più spiccante. Se una sua ode giovanile del 1853 cominciava:

> Nina, il tuo sguardo è limpido
> come un bel ciel sereno...

terminava poi:

S'ama di voi, non l'anima
che in volto vi sfavilla,
ma il dolce morso e i vincoli
dell'elegante argilla:
questa soave e monda
come la rosa e il miel;
e l'altra, come l'onda,
arcana ed infedel.

Una donna «al domani» è rappresentata così:

Non più gli occhi d'azzurro, e di dorata
luce chiara i capelli;
avea due brage nella fronte, armata
di biondi serpentelli.

Pur mi piacea! Così, quando stizzosa
una gattina arruffa
il pel, l'aïzzo, chè è piacevol cosa
quella fierezza buffa.

Da un'altra, che si è sottratta alla corte ch'egli le faceva, si allontana, dicendo:

Soletto,
fumando all'aria aperta il sigaretto,
ch'Ella stessa mi fe' con le sue belle
manine, a buffi, disperatamente
sbadiglierò le mie pene alla luna
nova, che non potrà darmi udïenza.
E conterò, pensando all'innocente
Natura, le finestre addormentate,
e le Stelle annoiate
di sempre illuminar tanta innocenza,
e tanta sonnolenza!

Abbondavano, tra i versi del Riccardi, le poesie filosofiche; e la sua filosofia sgorgava a ogni proposito, al morso di una

zanzara, al volo di un moscerino, alla vista di un fanciullo: notevoli soprattutto le *Vigilie* e gl'*Intermezzi*. Si raffigurava come uno

ch'odia la morte senza amar la vita:

ed era, infatti, un'anima e una mente incerta e torbida. E torbida e incerta altresì la sua arte: liriche tirate troppo in lungo, metri ballonzolanti, durezze, parole approssimative che non rendono con nettezza il pensiero. Pure, come dicevo, si sente che in lui c'è qualcosa di sinceramente poetico.

Vedetelo di notte, nel suo studiolo, là in un paesetto alpino:

Mi stringo nell'aureola
  della mia lampa;
e a me sul capo il vigile
  lume s'accampa.
Ho sopra un libro gli occhi.
Com'onda che trabocchi,
  il buio preme
quest'aureola in che geme
la mente. E, a guizzi, pavido
che il buio non ci tocchi,
il lucignolo avvampa
  alla mia lampa.

Di Montebianco l'alito
  trasuda a' vetri;
e singhiozzan le tenebre
  ispidi metri,
qual di chi soffre. Sorda,
ben che il freddo la morda,
  è l'aria, piena
di nevischio; ed a pena
trema, assonnata, al battere
dell'ore, come corda
che si rompe. E di spetri
  ombransi i vetri.

E al modo stesso che egli viene notando tutte le impressioni delle cose che lo circondano e i fremiti del suo corpo, accasciato sulla scranna da studio, tremante di freddo, nota tutto il processo e tutti gli ondeggiamenti del suo intelletto, che scruta la vita e la morte, la natura fisica e Dio:

Dio! — Sei tu che allo spirito
  hai detto: « Pensa »,
o son io che ti suscito,
  menzogna immensa?
Ahi! ahi! della tua sete,
  senza quïete,
a me rïardi il labro!
Tu re, tu altor, tu fabro
del verme che t'interroga,
perchè, se è il Mal che miete
il pan della mia mensa,
  un verme pensa?

E termina in un folle desiderio di universale distruzione:

Oh, se in mia man!... — Ma il fulmine
  tratti Tu solo.
Che voluttà, d'anatemi
  armargli il volo!
Gridargli: — Or ti trastulla! —
  e, come bulla
in aere, sentirsi
vanir col Tutto!; e dirsi:
— Questo fec'io! Dei secoli
l'orma sparì! Nel Nulla
a me stesso m'involo!,
  io nulla! io solo! —

Negli anni posteriori, con migliore conoscenza di sè medesimo si accostò ancor più a una poesia tra realistica e satirica, in metri narrativi. Assai bella mi sembra un'infilzata di quartine, composte nel 1882, nelle quali sono i ricordi di due

visite che egli ebbe occasione di fare a Niccolò Tommaseo la prima a Torino in compagnia del Mercantini, e la seconda negli ultimi anni, quando il letterato dalmata, già cieco, dimorava in Firenze. Il racconto è intramezzato da impressioni e riflessioni sul Tommaseo, sulle sue virtù e i suoi difetti, sull'attrattiva e repugnanza che tutt'insieme quell'uomo suscitava:

In quell'anima sua, mito a sè stessa,
dove solo l'onor mai non assonna,
v'è dei raffinamenti da duchessa
con delle giuccherie da prima donna;

osserva, tra l'altro, il Riccardi. Ed ecco con quanta potenza di espressione è ritratta la prima visita. I due amici si avviano alla mole antonelliana, dove in un bugigattolo abitava e lavorava il Tommaseo:

Così, a braccetto, giungemmo allo sbocco
di via Vanchiglia; ed agli estremi varchi
casa Antonelli ergeasi nel barocco
noto lirismo di ripiani e d'archi.
Ambigua tra il casone e il palazzotto
con sussiego borghese, butterato
di finestre, alberava il suo cuffiotto
di modiglioni e panni di bucato.

Salgono le scale: il Riccardi avrebbe voluto che i centosessantadue gradini non terminassero mai, per non dover tirare il campanello e vedersi innanzi la fante che lo avrebbe introdotto:

Di là dal bugigattolo d'ingresso,
perfettamente vuoto, eram passati,
Gigi chiedendo: «è permesso? è permesso?»,
nella stanza da studio. I letterati
han, come i santi, un lor particolare
odore; ch'io sentii, come là entro
stati ne fosser dieci. Al limitare
sostammo. Il Tommaseo, quasi nel centro,

sedea sgobbando a un tavolone, cogli
stinchi incrociati e i zigomi sparuti.
Libri, intorno, con indice tra i fogli;
buste stracciate, per le terre, e sputi.
Egli ordinava certi quadrellini
di carta, esaminandoli col piglio
della civetta prima che avvicini
al becco l'uccellin c'ha nell'artiglio.

È una descrizione incisiva, perfetta: si sente che chi parla ha guardato intensamente, come quando una persona tira a sè tutto il nostro interesse. Stupendo il movimento di testa del Tommaseo, interrotto nel suo lavoro, dove appare il miscuglio di ruvida naturalezza e di posa, ch'era in quell'uomo:

Alfin, come fan gli orbi, alzò la cera
d'alpestre dio con la barba di musco
(egli era un orbo anche un po' «di maniera»,
pur non vedendo che tra lusco e brusco):
— Siete voi, Mercantini? Avanti! Come
si chiama il vostro amico?...

e segue un breve e tempestoso dialogo, che finisce con una sgarberia del Tommaseo, stizzito.

Ma ingentilita, resa come diafana dalla compartecipazione pietosa, e tuttavia sempre determinata con tocchi realistici, torna quella figura nel ricordo della nuova e ultima visita in Firenze, nel 1870, quando il Riccardi se lo vide innanzi:

mezzo assorto
già nel tramonto e vuote le pupille.
Egli me confortava! Oggi, soltanto
rammento un suo ritratto sui parati
più infelice del vero, ed in un canto
un paio di stivali scalcagnati.
Ritto in piè s'appoggiava con le reni
al caminetto. Ma pretese ch'io
sedessi. Nelle occhiaie avea sereni
ammiccamenti a qualche ignoto iddio.

Vaporava alle imposte l'afa stanca
dell'estate morosa. Il sol, di sbieco
attraversando la tendina bianca,
impallidiva quel profilo cieco.
In quella cameretta desolata
non l'attendea che la Visitatrice
ultima, e forse la Gloria, sperata
lungamente, e sì spesso ingannatrice!

Il maggior lavoro al quale il Riccardi attese, e che non finì, fu il *Pippetto*, un poemetto o «commediola», com'egli l'intitolò, che doveva formare una satira della politica, dell'amministrazione, della moralità italiana tra il 1870 e il 1880. Cercarvi un disegno e un organismo, sarebbe vano; più vano ancora aspettare eguaglianza e fusione di toni. L'eroe, Pippetto, narra le turpitudini sue e dei suoi, la sua nascita, il suo matrimonio, la sua vita coniugale, la sua fortuna nel mondo, a mo' di Gingillino, dicendo vituperî di sè stesso, in tono di elogio o di difesa: che è già un modo sforzato e non sostenibile alla lunga. Qua e là, sono brani vivaci. Il faccendiere, amico dei ministri:

L'influenza che avea s'è venuta gonfiando
in personificata onnipotenza. Quando
andava al Ministero dell'Interno chiedeva,
levandosi il cappello: «Chi sa se mai riceva
il mio compar Giovanni!». E quando andava a quello
dell'Istruzïon pubblica, diceva, col cappello
in testa: «C'è Michele?». E così al Ministero
dell'Industria, portando con aria di mistero
il cappello alle reni, domandava: «È soletto
l'amico, o dietro qualche affar di gabinetto?».

L'imprenditore di calunnie e diffamazioni.

Io vado
dal Dottore e gli dico: «Caton non mi va giù»
Si conviene del prezzo; e non ci penso più. —

Indi a poco Lei nota qualche cosa di strano.
Ogni man ch'Ella stringe Le par come una mano
di morto. Ella saluta? Non La si guarda in faccia,
o al più, Le si risponde con un'aria che ghiaccia
il sangue, tanto è fredda. Che fu? Da qualche giorno
circola un motto anonimo, che Le fa il vuoto intorno.
Il motto di nessuno è di tutti. Un suo amico
intimo lo ripete, soggiungendo, pudico:
« È un'infamia! ». Poi torna a ripeterlo, austero
protestando: « Per me, non credo che sia vero »;
fin che di tono in tono, arrivato all'acuto,
sospira: « No davvero, non l'avrei mai creduto! ».
Si leva allor l'immensa cagnara della stampa,
che di codesti scandali alla men peggio campa,
e la gente da bene compra il giornal che pone
alla gogna, per cinque centesimi, Catone.

Ma troppi versi si seguono gli uni sugli altri senza stringer nulla, perdendosi nel buio. La cosa più strana di questo poemetto è che vi è narrata a lungo la storia passionale degli amori di un onesto prete e di una buona giovinetta educanda, che furono il padre e la madre di Pippetto, l'eroe farabutto; e quella storia, ricca di umana commozione e che non ha in sè nulla di osceno o di comico, quella storia nella quale par di risentire una qualche eco del poemetto del Tommaseo *Una serva*, è messa, non si sa perchè, nella turpe bocca del turpe figliuolo. L'avrebbero dovuto, invece, narrare essi stessi, gli amanti, al modo che è accennato in questi versi:

Poi tutti e due, troncandosi la parola a vicenda,
mescean, con una storia d'affanni, la leggenda
dell'amor che li avea vinti a loro insaputa.

Il buon prete ha beneficato la giovinetta orfana e l'ha rinchiusa in un educandato. Quale colpa ha lui, se la ragazza si è innamorata del suo benefattore, e si ammala e gli scrive

lettere di fuoco, e lo attira a sè, e lo prende? In preda al demone della tentazione, egli soffre atrocemente:

Misero! Non respira che lussuria. Gl'incensi
finanche dell'altare non portano a' suoi sensi,
come l'aria del cielo, come i fior dell'aurora,
che un odore di femmina, ch'ei distingue ed ignora.
Gli par che le sue carni vaporin di quel sesso;
o ch'egli è doppio o ch'egli è metà di sè stesso.
Perchè questo supplizio? E perchè vergognarne
se l'uom non è che Adamo ed Eva in una carne?
Perchè infamare il santo mistero della vita?
sostituïre al Padre Eterno il gesuïta?
E questa diminutio capitis, che corregge
e castra la natura, è vïolenza o legge?
Se legge, perchè tutti gli uomini non costringe?
se vïolenza, il prete perchè non la respinge?
O che profanerebbe l'aspersorio e la messa
l'uom-prete fecondando la sua donna-pretessa?

Ma egli resiste e, per qualche tempo, vince:

La femmina è l'abisso. Amarla è disparire.
Dal presente-putredine nasce il feto-avvenire.
Dar l'essere è immolarsi. Quest'Eva, pria che vittima,
è carnefice sempre, clandestina o legittima.
Il piacere non è che l'insidia. La donna
nelle sue flessuose spire la preda assonna,
nel cui disfacimento il suo seme matura.
La vita è il risultato d'un'immonda mistura.
Il risultato è fiore. Ma il letame è letame;
per sublime che sia, resta pur sempre infame.
Il fior che i suoi profumi innalza all'Ideale,
all'Ideal sacrifichi la cellula vitale.
Parrà sterile al mondo che muore, non al mondo
dello spirito, eterna-mente di sè fecondo. —
Egli mariterà la Nunzia.

Il poeta è più irresoluto del suo prete, il quale segue la voce della natura con vicende di abbandono e di rimorso; e lui invece ne racconta la storia or come uno Zola che spieghi il fallo dell'abate Mouret, e ora come un grasso novelliere del trecento che rida delle scostumatezze di preti e frati. Ma nella torbidezza, che anche qui riappare, della vena poetica del Riccardi, c'è sempre forza non poca. Degna di Merlin Cocai è la rappresentazione della vita delle educande nel collegio (il nome è già per sè stesso una creazione artistica), nel collegio delle « Dame del pio languore »:

> Le giovini educande facean due volte al mese
> la prova di tornire un biglietto in francese,
> ed intrecciar le sigle di Gesù e di Maria.
> Recitavan la storia e la geografia,
> dall'assedio di Troia a quello delle dieci-
> mila Vergini, inclusa Sant'Orsola; dai ceci,
> o lenticchie che fossero, d'Esaù, fino al ratto
> delle Sabine. Aveano un barlume del fatto
> bizzarro, che la terra è ferma e pur si move.
> Sapean, fisicamente, che in Egitto non piove;
> e, politicamente, che non saranno ascesi
> in cima alle piramidi che dei turisti inglesi, —
> non mai quaranta secoli, giacchè di quei quaranta
> secoli in nessun luogo parla la Storia Santa.
> Facean degli esercizi di composizione,
> innestando i bei modi del Bartoli alle buone
> massime del Bresciani e della Madre Chiesa.
> « Lettera di Gesù Cristo a Santa Teresa.
> Risposta della santa a Gesù Cristo. Della
> sorpresa di Maria Vergine, alla novella
> dell'Angelo. Suoi dubbi onesti, perchè lei
> uomini non conosce, nè pagani, nè ebrei... ».
> Faceano dei serpenti di puro cioccolatte
> a delle Immacolate, tanto carine, fatte
> di zuccaro candito. Faceano in mille modi

le pomelle a Sant'Agata, al Crocifisso i chiodi,
a San Rocco il canino col pane, e quel che è più,
la camicia di chiara d'ovo al Bambin Gesù.

E in quel monastero, tra le dame educatrici e le ragazze educande, sguizza un chierichetto viziato, che serve all'uopo da mezzano e da stimolo di amori:

Il chierichetto
Luigi, era chiamato «lo spirito folletto».
Aveva un bel visino da ragazza; i capelli
biondo-oscuri, ondeggianti, i movimenti snelli;
dei significativi lividi sotto gli occhi;
umidicce le labbra, inquïeti i ginocchi.
Un san Luigi audace, con un naso più onesto.
Pubere appena. Il vizio in persona, del resto. —
Era addetto alla Chiesa. E non c'era che lui
per cantar: «Benedictus est fructus ventris tui».
Con tutto ciò l'astuta birba, sgattaiolando
per le celle, si dava piuttosto al contrabbando
della ciocca, del fiore, dell'arcana missiva
stimolante. Cacciato dalla porta, saliva
dalla finestra. Qualche volta, in pudica tresca,
come cornacchie sopra una carogna fresca,
si gittavan le dame sull'intruso per farne
giustizia, e all'occorrenza, mortificar la carne.
E se lo palleggiavano, gridandogli: «Va via!»;
e più d'una, baciandolo con santa frenesia,
gli metteva la lingua in bocca. Ed egli usciva
lor di mano strizzato e molle di saliva...

Mancò al Riccardi in questo poemetto (come già nelle liriche dell'*Isole deserte*) la facoltà di dominare i proprî capricci, di scegliere e condensare gli elementi poetici e di raggiungere un vero effetto artistico: sicchè, nonostante alcune parti assai forti l'opera sua rimane piuttosto osservabile come una curiosità che ammirevole come una bellezza.

II.

Un altro poeta anche lui tra il vecchio e il nuovo, anche lui alternante voli e cadute, fu Alberto Ròndani, che era uomo assai colto e scrisse altresì prose di critica letteraria e artistica. Parmense, amò le poesie del Sanvitale; protestò contro la moda veristica; ebbe riverenza e tenerezza per il Revere e per gli ultimi poeti del periodo del risorgimento. Aveva un piglio robusto, ma il vigore non gli durava, sicchè cominciava di solito una poesia in poesia e la terminava in prosa; il che vuol dire che di rado sapeva fecondare il motivo poetico che gli era balenato e che si disperdeva in frammenti. Le vesti, le gemme sfolgoranti ond'è coperta una bella donna, il lusso che la circonda, gli svegliano nell'animo una serie d'immagini inaspettate e lontane; e prorompe in versi semplici e vigorosi:

L'oro del tuo magnifico monile
lo ruppe da una roccia americana
ignoto schiavo e, sotto allo staffile
curvo, lo terse alla natìa fiumana.
E le perle che il candido e sottile
tuo collo cingon, tremula collana,
videro una mortale opra servile,
udîr le strida dell'angoscia umana.

Ma la vena si è già disseccata, sicchè languisce nelle terzine:

Le sete, i lini, le pellicce, i guanti,
l'effluvio che da' tuoi cofani spira,
il caffè che, ridendo, offri agli amanti
tutto sente di sangue, o gaia Elvira:
oh, quante costa pie lagrime e quanti
lutti la vanità che in te s'ammira!

Prometteva una visione tragica e finisce nel comune e cascante della riflessioncella. — Di un'altra donna vede alternamente la figura fiera, come inaccessibile, messa in alto dalla fantasia, e quella domestica e prosaica. Da questo contrasto si poteva cavar qualcosa; e il Ròndani trova felicemente alcune immagini:

> Non mi par ver che l'aquila reclini,
> come un fringuello od una capinera,
> la sua testa regal sotto la nera
> ala avvezza a rombar pei venti alpini.
> Non mi par ver che ai sonni mattutini
> s'abbandoni il leon, come una fiera
> volgare, e curvi la solcata, austera
> fronte, e chiuda i lucenti occhi felini.
> L'aquila è bella in cima ad uno scoglio
> estatica, e il leon se muta l'orma
> grave e lento guardando all'infinito.

Ma guasta tutto con l'applicazione dell'immagine e con l'enunciazione cruda del contrasto:

> E tu sei bella nel tuo muto orgoglio,
> nè mi par ver che tu di notte dorma
> prosaicamente accanto a tuo marito.

Era necessario che l'esaltazione dell'arte medievale, dal Ròndani fortemente sentita, fosse accompagnata da una «glossa» di dispregio contro quella dei tempi odierni, e che la «glossa» fosse esplicita?

> Meglio i dèmoni luridi e grotteschi
> presso i leoni delle cattedrali,
> e gli sparuti arcangeli dall'ali
> immense, ritti negli antichi affreschi.
> Meglio i marmorei mostri giganteschi,
> sauri e grifoni, sulle colossali
> embrici, vomitanti acqua a canali
> tra le volute e i turgidi arabeschi.....

L'evocazione è così bella che non può oltre interessare la polemica sopra essa impiantata:

> Meglio dei tuoi bastardi e puerili
> gingilli, o rinnovata arte del mondo
> novello, gloria e onor de' tempi miei.
> Meglio degli inventari notarili
> degli storici tuoi, secol fecondo
> di copie, di restauri e di musei.

Ma qualche volta il Ròndani riesce a compiere il sonetto. Ed eccone uno amoroso, che è senza glosse e senza espedienti di contrasto:

> Sola nella sua stanza ella mi attende,
> mentre il purpureo lume della sera
> tra gli arabeschi d'òr vacilla e splende
> e sfiora il cremisi della portiera.
> Lenta passeggia e un fruscìo tenue rende
> sul tappeto la veste ampia e leggiera:
> passa accanto a uno specchio, e le stupende
> sue forme ammira e si sorride altera.
> Intanto io dal socchiuso uscio, indeciso
> la guardo, e penso: — Me, me solo aspetta! —
> Indi, urtando i battenti, entro improvviso.
> Ella manda un sottil grido e s'affretta
> a ricomporsi; e poi, con quel sorriso
> che è suo soltanto, il primo bacio accetta.

Ed eccone un altro, che ritrae un'impressione di nebbia:

> La nebbia del mattin rigida e sana
> di cristalli e di mica orna le piante;
> e la sfera del sol, dalla lontana
> penombra uscendo, sale titubante.

Riscintilla la brina in filigrana
su l'irta barba e la chioma ondeggiante,
e la vita da' miei visceri emana
e si disperde in alito fumante.
Forse l'alma del mondo or trasfigura
questa mia forma, e già forse divora
questa pensante e fragil creatura.
Già come l'erbe e gli alberi m'infiora
una ghiacciata forfora. O Natura,
non fui mai cosa tua come son ora!

1911.

XXXVI

POMPEO BETTINI.

Fu correttore di stamperia e morì a trentaquattro anni, chiudendo una breve vita di stenti e d'infermità. Socialista, tradusse per la prima volta in italiano il *Manifesto dei comunisti*, collaborò alla *Critica sociale*, compilò l'*Almanacco socialista.* Ma nei suoi versi non è quasi traccia del socialista militante: appena vi s'incontrano un breve componimento satirico (*Regina Coeli*), nel quale si allude all'impunità che godono nelle aule dei tribunali i grossi affaristi truffatori, o un'epistola triste-sorridente ai « compagni » che gli chiedevano articoli per una pubblicazione del Primo Maggio:

> Miei cari amici, il vostro Primo Maggio
> non può nulla sul popolo, ch'è saggio
> ridanciano e pacifico.
> Vi scalmanate, ma con che bel frutto!
> Voi gli farete perdere del tutto
> il carattere storico.
> . . . .
> È inutile soffiare e risoffiare:
> intorno non c'è legna da bruciare;
> no, miei cari incendiarii!

Fu dei pochissimi (socialisti o intinti di socialismo o, in genere, partecipi alla vita politica) che sentirono, se non

proprio pensarono e dissero, che la poesia di un individuo non è da confondere con l'attività pratica e politica, che lo stesso individuo può svolgere; e talvolta riesce più ampia, talvolta più ristretta di quell'attività, e se talvolta più o meno coincide con essa, tal'altra ne diverge totalmente o addirittura le contrasta. Nella vita pratica, è dovere frenare e reprimere i proprî sentimenti, sottomettendoli alla razionale necessità dell'azione; nella poesia, è dovere il contrario: andare dove il sentimento porta. Onde il caso, che desta meraviglia negli inesperti, di uomini del progresso che nell'arte hanno la nostalgia del passato e si rifugiano fantasticamente nella sala d'armi di una ròcca feudale o nella cella di un convento; di uomini praticamente austeri, che nell'arte sono sibariti. I critici della democrazia (perchè vi ha, purtroppo, una critica letteraria della democrazia) inculcano la « coerenza » e si adoperano a stabilirla: e riusciranno forse al loro intento, ma solamente presso poetastri e drammaturgi da strapazzo.

Come nei versi del socialista Bettini non c'è socialismo, così sarebbe difficile scoprirvi qualsiasi vestigio d'imitazione o legame di scuola letteraria. Soltanto si potrebbe dire, in genere, che essi si riannodano all'antiletteraria letteratura lombarda, la quale, nel corso del secolo decimonono, cercò sempre le forme immediate, semplici, piane, e prima le trovò nel manzonismo, e poi nell'impressionismo e nella poesia borghese e familiare; e perciò anche ebbe simpatie con alcune forme dell'ultimo romanticismo e del verismo francese. Colui che scriverà la storia della cultura in Lombardia, dovrà lumeggiare questo carattere psicologico dell'arte e della letteratura in quella regione, che si manifestò fra il 1860 e il 1890 in una serie di verseggiatori e prosatori, lombardi e lombardizzati, buoni, mediocri e pessimi. Ma questa tendenza non è nel Bettini una tradizione accolta passivamente o accettata deliberatamente: è proprio qualcosa di spontaneo, anche se

rappresenti un tratto regionale della sua fisonomia; nè deriva, come in altri, dall'imitazione dei poeti francesi.

In questo duplice affrancamento, o meglio (perchè non si vede che la cosa gli sia costata sforzo), in questa duplice libertà dalla pratica e dalla letteratura, è l'attrattiva dei pochi e immaturi versi del Bettini. Si assiste dappertutto in essi al trasformarsi del sentimento vivo in contemplazione: non mai la spinta è data dall'esterno, dai modelli che si vagheggiano o dal proposito di scrivere che ecciti artificialmente il pigro rozzone del sentimento, come purtroppo accade per una grandissima parte della così detta produzione letteraria. Il Bettini non aveva neppure un suo interiore ideale di pessimista o di ottimista o di scettico o di satirico; ma era, a volta a volta, ciascuna di queste cose e altre ancora. Buono, mite, tenero, malinconico, tale il suo carattere dominante: il ritratto che precede la raccolta postuma dei suoi versi, è, come ben disse il Turati, « commento e complemento del libro »: una figura malaticcia dagli occhi lustri, dolci e come stanchi di lavoro e di lagrime. Pure, anche dal dominio del suo carattere egli sapeva talvolta rendersi libero.

Sono commozioni rapide e semplicissime quelle che egli tenta di fermare: un'impressione di cose o di paesaggi, seguìta da un moto del cuore. Un suono di campane gli desta il pensiero della morte:

A un tratto le campane
che annuncian mezzodì
mi dan voglia di piangere.
Quando le udii così?

Stamane m'ero alzato
con la mente serena,
ma poi sempre il passato
idee tristi rimena.

Oh che pensiero amaro
è quello di morire!
T'amo come un avaro,
o mio corto avvenire!

Innanzi a un bel cielo, cerca per contrasto, e quasi a frenare il pericoloso abbandono spensierato alla vita, l'immagine della morte:

È così che contemplo questo bel ciel d'estate;
non son triste, ma volli punire il mio desir:
colla mano sul cuore, colle ciglia calate,
ho pensato al futuro, ho pensato al morir.

Va in giro per l'Italia, solitario, guardando, fantasticando; e talora si ferma e si ascolta nel suo interno. Siede a un'osteria campestre, sopra un poggio dei contorni di Napoli:

Bianca di sole e polvere
è la strada che mena a questa altezza;
qua su mi sento vincere
dalla mia pensierosa giovinezza.
Sotto la grande pergola
seggo, bevendo poco vino a stento:
un'allegra miseria
asciuga i lini mal lavati al vento.
Pendon maturi i grappoli,
ma il desiderio coll'età si stanca:
nella golosa infanzia
come amavo Sant'Anna e l'uva bianca!
Beccan due polli e cantano,
e i muri al sole brillan tutto il dì.
O bel suol di Campania,
lontano ho il cuor, non voglio morir qui!

Si ritrova all'ora del tramonto, solo, nel campo di Pisa, fra il cimitero, il battistero, la cattedrale e il campanile:

Fra i tristi monumenti di Pisa il sol vien meno,
e il prato attende il raggio della luna falcata,
alta in cielo a tramonto, pallida nel sereno.
Sopra la cattedrale debolmente insolata
stan nell'azzurro nubi strane da portar santi;
in lontananza s'odono campanili sonanti.
Dinanzi al cimitero un ronzin di vettura
mangia curvando il collo l'erba sacra dei morti;
poche voci di vivi fanno quasi paura,
come se il sol mancando via per sempre le porti.
Che faccio qui seduto io solo sopra un sasso,
levando gli occhi in alto e poi guardando in basso?
. . . .
Oggi mi prende un vecchio mio sconforto profondo:
guardo, e mi pare ancora tutto un sogno nel mondo.

Simile smarrimento, simile improvvisa malinconia lo prende un giorno, stando sui laghi, in compagnia di un amico

(Guardavam dai monti il lago
come gemma in un castone,
di colore così vago
da parer tutto illusione),

e discorrendo di una villetta che l'amico disegnava di costruire e alla quale l'avrebbe menato con sè a vivere giorni lieti e tranquilli:

Mi facea con sè venire,
la mia mamma era già morta...
Perchè morta? volli dire,
ed allora, che m'importa?
Ma sentii grevi le braccia,
spento subito l'incanto,
fredda e poi calda la faccia;
a rispondere, avrei pianto.

Parte dai monti e saluta accomiatandosi una domestica svizzera, che lo ha assistito e alla quale egli offre un po' di quell'affetto che gli gonfiava il cuore per la madre morta

Poichè sei buona di viso, Maria,
tu resterai nella memoria mia
quando sarò a Milano.
Chiudendo gli occhi, mi verrai d'intorno
e mi parrà sentir da te «Buon giorno,
signore», in italiano.
Da questi monti porto abbozzi e fiori
che quando avranno perduti i colori
non saran molto gai,
ed il ricordo della tua dolcezza,
per compensare la pigra amarezza
di non vederti mai.

A una vecchia nonna, che vezzeggia il nipote, si rivolge con intenerimento:

Godi, o vecchietta, i baci
del bambinello;
esso è quieto e bello,
tu l'ami e taci.
Il tempo, che l'estreme
voluttà ti apparecchia,
fa ridere la vecchia
e il bimbo insieme.
Grande non lo vedrai;
ma tu guardalo ancora,
guardalo, fin che un'ora,
dicendo: — mai! —
la tua palpebra affranta
venga a calare.
Quand'egli saprà amare,
dirà: — che santa!

Chi ha tanto cuore, può soffrire, ma non mai del tutto inaridire e disperare. E il Bettini ha i suoi istanti di fiducia e di gioia. Gioia che gli viene dalla terra bagnata e ringiovanita dopo la pioggia:

> Io t'amo, o terra, adesso che sei bella
> lavata in copia dall'acqua del ciel,
> e che tornano ancora i dì sereni.
> Ogni pianta si muove ed ha favella,
> la vita chiama e risponde all'appel,
> i prati rasi di fruscìi son pieni.
> Oggi le cose han nitida la veste
> e il sol splendendo più gaie le fa,
> mentre passa, tranquillo e lungo, un vento.
> Il turchino continua col celeste,
> e senza nube per incanto sta
> disteso in curva immensa il firmamento.
> Tra l'erbe e tra la ghiaia dei viali,
> fermando l'occhio e stando ad osservar,
> si vedon cose che non hanno nome:
> mille insetti coll'ali e senza l'ali
> salir, scender, fermarsi, brulicar,
> non domandando nè perchè nè come.
> Benedetta è dovunque la natura,
> benedetta è quest'ora dei miei dì
> che mi rende felice immensamente;
> perchè sto come ogni altra creatura
> cogli occhi aperti a contemplar così
> il placido passare del presente.

Gioia che gli viene da un po' di amore che la sorte gli largisce:

> Da quando ha cominciato
> a dar fiori il mio cuore,
> e ancor non ha cessato,
> io lo so che in natura
> disamata non muore
> nessuna creatura.

Il tripudio d'un'ora
ha un motivo infinito
per ripetersi ancora;
e cenni di speranza,
quando il cielo è gremito,
mandan le stelle in danza.
La giornata fu lesta.
Dolce, o compagni ardenti,
è riposar la testa
sopra un sen feminile,
che batte i suoi momenti
di esistenza gentile.
D'un bacio di bellezza
ogni atomo del mondo
ha eterna sicurezza.
Lascio dirlo a voi, rime.
Io guardo il ciel profondo
e la gioia mi opprime.

Ma, per cogliere così la gioia, bisogna avere l'anima pura: purezza d'anima che risplende e s'innalza nel Bettini:

Nella valle sonora manca il giorno,
giran le nubi per le cime intorno.
Io salgo al cimitero.
Coi bracci aperti disperatamente
le croci chiaman nell'ombra crescente
al loro amplesso fiero.
Saltan gli insetti per il cupo verde,
fischia un convoglio e nel sasso si perde:
la nebbia stende il velo.
Io guardo ai monti che mi dicon forte:
— Ama d'un solo amor fino alla morte,
e guarda spesso in cielo.

Sicchè egli è indulgente e consolatore a coloro che incontra, e non ha rigidezze da moralista inacerbito. Una ballerina, che

fa il suo mestiere allegro e triste innanzi all'allegra e pur triste platea, non gli suggerisce moti d'indignazione:

Dall'alta galleria
vedo il suo corpo aereo
sul piè di raso eretto,
e ammiro melanconico
quella splendida grazia
che si accosta al perfetto.

Rosa, la modella, che chiede un canto, glielo ispira di tono scherzoso, trapassante subito nell'affettuoso:

Dovrei cantarti, o modella bizzarra,
all'improvviso col suon di ghitarra;
ma tu sei lesta, o ragazza, a baciare,
ed io son lento, assai lento a rimare.
So come pensi da un mezzo sorriso,
e volentieri ti guardo nel viso;
tu devi aver gentilezza di cuore,
o Rosa, — rosa è pur nome d'un fiore.

Tantochè lo scherzo finisce in un consiglio, non difficile a seguire perchè dettato da buona esperienza umana:

Cerca di fare ogni giorno una cosa:
meglio che nulla è anche piangere, o Rosa.
Il tempo ha fretta e va senza saluto,
e dobbiam dirgli ogni sera: ho vissuto.

La stessa schiettezza è in tutti i suoi accenti. Si aggira per le sale di un museo preistorico, e fissa l'occhio sopra un'accetta di selce:

L'accetta preistorica
sembra un'arme innocente,
buona a grattar la cotica
od a nettare un dente;

pur la scheggia silicea,
più valida dell'ugna,
in qualche fiera pugna
percosse ed ammazzò.
  Del bisavo antropoide
essa illustrò le gesta:
forse dei cinocefali
ruppe la dura testa...

Il contrasto tra le zuffe sanguinose, di cui quella selce fu strumento e testimone, e il luogo freddamente scientifico dove essa ora si trova pacificamente esposta, è reso nella sua crudezza:

Questa vetrina è squallida
e deserta la sala;
un secco odore azoico
dai minerali esala...

Ma l'immagine evocata non perciò si dissipa, anzi gli sta sopra con la forza di un'ossessione:

  Io la mano sul cranio
dubitando mi passo,
e sento che la scatola
d'osso non è ben forte;
ho un brivido di morte
all'idea del cimento.
  O tomba geologica,
abisso mal frugato,
dove dall'assassinio
ogni vivente è nato...

Per questa sincerità, accadde che il Bettini, lui l'anima mite, lui il futuro socialista, pronunziasse i soli accenti che si udissero, profondamente non già rettoricamente feroci, innanzi alla disfatta delle armi italiane a Dogali. Assistiamo alla genesi di quella sua ferocia:

Io non vorrei versare
goccia di sangue umano;
ma poichè quel che corre
è buon sangue italiano,
o giusta o no, vendetta;
il punire è da saggi,
poi daremo la mano
più nervosa ai selvaggi.
Io son timido e buono,
essendo un uomo imbelle;
ma l'alito di guerra
mi corre per la pelle...

Da banda le teoriche, innanzi al sicuro istinto!

Così tronco in un grido
queste fiacche quartine:
— Versate ancora sangue,
vecchie razze latine!

Fiacchi chiama egli medesimo questi suoi versi, e versi fiacchi, parole improprie, giri stentati di frasi, avranno qua e là notato i lettori in quasi tutti i componimenti che fin qui siamo venuti riferendo. Quando si rinunzia al formolario della letteratura, alle immagini belle e tornite, ai ritmi già pronti a svolgersi per lungo logorio che li ha resi scorrevoli, quando si vuol tradurre in forme originali i sentimenti effettivamente provati, o si giunge al capolavoro o si resta a mezza strada in una forma che letteratura non è perchè non vuole, e arte perfetta non è ancora perchè non può. Tali sono i versi del Bettini, ai quali si può applicare l'antico motto dei Rohan (*Roy ne puys, Duc ne daygne, Rohan suys*), che una celebre attrice della *Comédie française* riapplicò già a sè stessa, variandolo graziosamente così (e in questa forma variata la citazione s'adatta meglio al caso nostro): « *Coquette ne puys, Soubrette ne daygne, Brohan je suys!* ».

Ma, intanto, codesta poesia imperfetta, se non è sempre viva, è semiviva; il che è qualcosa di meglio della poesia che non è stata mai viva. Troviamo nel Bettini paesaggi schizzati in quattro tratti. Un cielo piovoso d'estate:

> I pacifici e bianchi nuvoloni d'agosto,
> di cui, per ogni verso che guardo, il cielo è pieno,
> stan fermi lungamente al medesimo posto
> divisi da intervalli d'un pallido sereno.
> Tra loro il sole filtra la luce dolce e smorta
> che a grandi chiazze gira sulla campagna rasa.
> Le finestrelle aperte del treno che mi porta
> lasciano entrare il vento come un amico in casa...

Un'accensione di lumi, sparente la luce del sole, all'annottare:

> Nel cerchio delle lampade che nel buio s'accendono,
> le cose invano tentano di riprender colore...

Il guasto che il tempo produce in tutte le efimere armonie che l'uomo si sforza di comporre:

> Muoion gli amici e sempre passa gente per via;
> avvizziscono i fiori e restan verdi i prati:
> oggetti che pareano nati per simmetria,
> in breve se ne vanno disciolti e scompagnati...

La strana impressione che si prova nel guardare il proprio corpo qual è divenuto attraverso le prove della vita:

> E mi sento la mummia del mio breve passato;
> mi sento responsabile d'un corpo intero e vivo
> in mezzo all'universo, che s'è tutto cambiato.

Due suoi brevi poemetti: *La malata in montagna*, che è una rappresentazione freschissima, percorsa di pietà, della vita di un angolo di montagna dove languisce una giovane signora inferma, venuta dalla città; e *Paolo*, le fasi della

vita dalla fanciullezza alla giovinezza di uomo che muore giovane, sono notevolissimi per la vita drammatica che assumono in essi le cose. Qui le « cose » parlano e dialogano, non come nelle tante noiose e artificialissime poesie sulle « voci delle cose », nelle quali un discorsetto oratorio è messo in bocca al tugurio, alla capanna, alla reggia e via dicendo, ma con vera fantasia poetica, come tante note della nostra anima stessa che battono sulle cose e ne rimbalzano. Paolo, fanciullo, si desta; e l'Ombra della stanza dice:

Ah, ah, lo scioccherello
si sveglia, ed ha paura,
perchè la stanza è scura.

E il sole che filtra dalle griglie:

Ecco il mattino bello!

E l'Ombra della stanza:

Son l'ombra, e son cattiva.
Col lume dell'aurora
vo; ma t'aspetto ancora,
brutta persona viva.

E un disco di sole sul muro:

Io son l'occhio rotondo
e vedo ciò che fai.
Perchè poltrisci? il mondo
è svegliato, lo sai.

E un quadretto di santa Filomena, al capezzale.

Bimbo, non stare in pena;
álzati: sono qui.
Recita a Filomena
la tua prece del dì.

Paolo agonizza e vaneggia:

> È una tenda od un muro
> che agli occhi mi fa scuro?

E l'Anima del morente, come distaccandosi:

> Ohimè, che miseria!
> Su, vecchia materia,
> vuoi vivere o no?
> Addio, corpo immoto:
> un fomite ignoto
> mi spinge ed io vo.

E gli oggetti che sono nella stanza del morto:

> Noi, meste cose, fummo un perchè di sua vita.
> Ci aspettavamo il noto toccar delle sue dita;
> ma sentiamo altre mani con tocchi differenti,
> e un molesto umidore di lagrime cadenti...

Sì, il Bettini, spesso, piuttosto che parlare a voce spiegata, accenna, sottintende, cerca la parola, balbetta. Ma egli ha sempre qualcosa da dire, come non sempre accade a coloro che parlano a voce spiegata, spiccata e fluente. E perciò egli, che i letterati e i boriosi artisti italiani ignorarono, merita un ricordo in queste nostre pagine.

1911.

XXXVII

GIOVANNI MARRADI.

Chi ripensa al piacere che si gode in una spiaggia marina, al rumoreggiare ritmico delle onde, aspirando l'aria carica di effluvî salmastri; o allorchè dall'afa delle pianure e della vita cittadina si sale come a rifugio su una montagna boscosa, e i polmoni si allargano al libero respiro, e il corpo si sente più leggiero e l'anima detersa e vigoreggiante di novella energia; o nel trascorrere campagne e città nella dolce primavera, guardando il vario spettacolo e rievocando fugacemente con la fantasia nomi e figure storiche, che si rannodano a quei luoghi e ne arricchiscono il significato: — chi ripensa a queste e altrettali impressioni, alla purezza dell'alba, alla voluttà delle notti lunari, al raccoglimento e alla malinconia delle campagne bianche di neve, ai ruscelli che si solvono al fiato di primavera, ha innanzi tutta, a un dipresso, la materia della poesia di Giovanni Marradi.

E «poeta della natura» il Marradi è stato per essa salutato, o, più specificatamente, «poeta della marina»; e lodato come uno dei pochissimi, che in Italia abbiano trattato in modo degno questi soggetti Pure noi non daremo peso a queste definizioni e a questi elogi, perchè dovrebbe ormai essere un punto acquisito che la poesia viene sempre

determinata dal sentimento personale dell'artista e non mai dalle cose esterne, le quali per sè sono mute. Non ci mancherebbe altro che i poeti si dividessero (come già taluno è venuto tentando) secondo le classi di oggetti naturali che entrano nella loro opera; e si giudicassero come poeti delle marine, delle montagne, delle pianure, o anche degli uccelli, dei cavalli, dei cani, delle belve, o ancora, degli alberi, delle erbe, dei fiori, abolendo la differenza tra l'artista e il naturalista, tra il poeta e il geologo, zoologo o botanico.

Non già che le cose che appaiono in una poesia siano accidentali, indifferenti e sostituibili; ma esse prendono valore e carattere solamente dal centro d'irradiazione, che è l'anima del poeta. Nel mare e nei monti, nel sole e nella neve, si possono trasfondere tutti i sentimenti, dal rapimento della voluttà allo strazio del dolore, dal sublime al comico, dalla più dolce tenerezza al sarcasmo amaro. E le anime profonde rendono profonde le cose che le circondano, e le anime leggere e superficiali le alleggeriscono per virtù della loro stessa leggerezza e superficialità. — Anche il Marradi ha messo sè medesimo negli spettacoli naturali: una personalità non certo vigorosa o complicata, anzi assai elementare, tutta gioia pel colore e per la luce, per l'ossigeno e per la salute, per la donna e per l'amore.

Le sue poesie giovanili sono piene di ricordi di amori, ma di un amore che appena si distingue dal piacere per una bella giornata o per una gita in barca. L'amata è vista alla finestra, da un giardino; è trasportata sul mare tra i flutti; è ammirata in un bagno come Diana; è rappresentata desiosa nell'afa estiva che sembra essa stessa una brama soffocante; passeggia con lui di notte sotto i mille occhi d'argento che brillano nel cielo; corre con lui agile e folle sulla spiaggia del mare. E quando un amore è giunto al termine e dilegua nell'oblio, lo richiamano alla memoria, con le loro vicende, le ore e le stagioni. Lo ricorda il plenilunio:

Questa luna che alterna ombre e splendori,
nella notte fantastica e tranquilla,
più non la vedo in tremoli fulgori
riflessa dalla tua dolce pupilla.
Ride la luna agli obliati fiori
del giardino che a lei rorido brilla;
e invano, o donna, fra' suoi cheti albori
squilla un noto rintocco e lento oscilla...

Lo ricorda il sopravvenire dell'autunno:

Quando in autunno, ai giorni freschi e belli,
cantano in lieti cori,
fra gli olivi ed i pampini, gli uccelli
ed i vendemmiatori,
perchè l'anima mia sempre a voi pensa
con secreto rimpianto...?

Dell'amata sappiamo non più delle «femminee beltà patrizie», che il poeta ammira sulla rotonda a mare della sua Livorno:

quando sul fresco lido labronico
ai refrigeri del mar convengono
le dolci bellezze d'Italia,
inondate dal riso lunare.

È un amore tutti sensi, ma senza spasimi, raffinatezze, delirî e patologia di nessuna sorta: sano, come è sano il passeggiare, il correre e il navigare. Il suo motivo fondamentale sembra quello della ballata di Guido Cavalcanti, in cui si narra l'incontro con la pastorella nel «boschetto», — la pastorella dai capelli biondetti e ricciutelli, rosea, con occhi pieni d'amore, bagnata i piedi di rugiada; — e come poi l'amico di Dante la godesse «sotto una freschetta foglia»

Là dove io vidi fior d'ogni colore!

Un amore così fatto ha del giovanile, del giovane lieto e sano, che non mortifica con sottigliezze di tormenti intellettuali

il bollire del sangue e il rigoglio dello spirito. E non è meraviglia se nelle posteriori poesie del Marradi non lo ritroviamo più: l'amore ha lunghe risonanze in coloro che lo complicano con tutta la loro concezione sentimentale, mistica o edonistica della vita. Ma nel Marradi è un semplice ornamento di paesaggio: passa la donna, restano le onde e le stelle e gli alberi. E solamente, quasi a rappresentare la figura umana che mancherebbe, nelle nuove poesie entra la storia, tutta la storia d'Italia. Ma anche della storia si può dire come della donna: che è qui goduta come parte di paesaggio. Firenze è bella nel mezzo della campagna toscana, coi colli che la circondano di San Miniato e di Fiesole, coi lavacri che le manda l'Appennino. E in quella festa gentile di colori entrano, come note pittoresche, gli uomini che si mossero già per quelle strade e quelle piazze e lungo il fiume e spirarono quell'aere pregno di vita: Lorenzo il Magnifico, Brunellesco, Poliziano, Buonarroti, Galileo, giù giù fino ad Alfieri, Foscolo e Leopardi. L'Umbria gli sta innanzi non solo nelle sue valli e nei suoi boschi, ma nei ricordi di Annibale e dei longobardi. Siena gli s'inghirlanda di tutti i ricordi danteschi: Fontebranda e maestro Adamo, la Pia, Sapia, Provenzan Salvani, e l'Arbia e Montaperti. La figura di Dante s'incontra nella valle del Metauro, sul Catria, nel castello dei Malaspina; Ariosto nell'alpestre Garfagnana, Goldoni e Guerrazzi nel Livornese, Byron e Shelley sulla marina di Spezia. L'evocazione storica può diventare rimpianto, esaltazione, orrore, in un animo che intenda la tragedia della storia umana: nel Marradi, è decorazione piacente. Perchè ha egli cantato Lucrezia Borgia che s'avvia a prendere possesso del governo di Spoleto, al quale è stata destinata dal pontefice suo padre?

> Per la via di Spoleto erta e fiammante
> nel sol d'agosto, lenta cavalcava
> Donna Lucrezia...

perchè, se non per la gioia che gli dà la visione, in quel paesaggio, dello splendido corteo di prelati, di gentiluomini, di guardie palatine, circondante la bella donna, la quale procede sul suo bianco palafreno, ed è come oppressa sotto il peso della flava chioma e sonnolenta per istanchezza e languore come di voluttà?

> Sognava in dormiveglia ella, cullata
> dal palafreno candido. La via
> Flaminia si perdea nell'implacata
> luce fra il verde...

Il paesaggio e la donna, le due luci e i due ardori, del sole e della bellezza, sono compiutamente fusi:

> Quand'ella aperse, stanca, le pupille
> azzurre come due molli viole,
> il monte Luco ergea, sparsa di ville,
> la verdissima cupola nel sole.
> Le torri della Ròcca alte e tranquille
> si sprigionavan dall'aerea mole
> della città, che sospendeasi oscura
> in un sereno golfo di verdura.

Che cosa ha qui maggior valore, gli occhi di Lucrezia Borgia o la cupola verdeggiante di monte Luco e le torri della rocca di Spoleto? Sono due immagini che hanno lo stesso rilievo, e si abbracciano tra loro.

Codesta è la storia pel Marradi; la quale ha in lui (sebbene per altri rispetti i temperamenti dei due poeti siano diversissimi), ufficio non diverso sostanzialmente da quello che adempie nelle pagine del D'Annunzio. In costui s'impregna di ferocia e di sensualità spasmodica; nel Marradi, di un piacere più puro e sereno, simile al sogno di Donna Lucrezia pel suo giovane sposo: «un'innocente vision d'amore»: ma nell'uno e nell'altro non opera mai nel suo significato solenne di dramma dell'umanità.

Se siamo riusciti a far intendere l'animo del Marradi, cioè la qualità del suo spirito poetico, ci siamo insieme aperta la via a spiegare la sua arte in quel che ha di riuscito e in quel che ha di manchevole. La sua commozione è rudimentale: donde la grande chiarezza della sua poesia, la facile comprensibilità e la popolarità che l'accompagna; chè appunto poesie popolari non sono, in genere, quelle composte dal popolo, ma quelle che il popolo accetta perchè può appropriarsele facilmente.

E la poesia popolare, non condensando lunghe serie d'immagini e di pensieri, non chiudendo molteplici sottintesi e non propagandosi per larghi cerchi di sentimenti, non ha uopo di parole, frasi, versi, ritmi, metri sapienti o raffinati: le bastano le parole più comuni, le frasi più semplici, i versi e i metri resi più scorrevoli dal molto uso. Ciò che il poeta ha da dire è, di solito, poco più di un: «Ah!» di meraviglia, di un «Ohimè!» di rimpianto, di un «Bello!» di ammirazione; e simili. E quando questi moti semplicissimi si distendono e svolgono in un componimento poetico, non debbono faticare al pari dei grandi pensieri poetici, che escono nel verso come il possente animale della creazione, effigiato dal Monti, usciva dalla terra: «sviluppando le gran membra a fatica»!

Il Marradi ha, nelle sue cose migliori, la facilità e la freschezza di queste impressioni rapide e musicali. Vi sono tra i suoi versi giovanili d'amore strofette e movimenti assai piacenti:

> Dolce il tuo dir trabocca,
> quasi gorgheggi e voli
> dalla tua fresca bocca
> un coro d'usignuoli.

Qui il vecchio paragone con l'usignuolo è come ravvivato; e in questi altri versi è ravvivato il non meno vecchio paragone col giglio:

E quante volte
ride piangendo, simile a un bel giglio
che brilla, molle di rugiada, al sole!

Ecco come canta la sua felicità, in una delle situazioni già da noi accennate:

Io t'ho meco lieta e sola nell'argentea
solitudine lunare,
fra l'incendio delle stelle e fra i diafani
incantesimi del mare.
Io t'ho meco. Cielo ed acqua ci susurrano
una musica infinita,
e sereni, come fari, mi lampeggiano
gl'ideali della vita.
Cielo ed acqua d'ogni parte si confondono
in un lungo abbracciamento,
e noi liberi circonda questa libera
solitudine d'argento.
E nel grande epitalamio che propagasi
dalle cose arcanamente,
tutta l'anima mi giubila di cantici,
come un organo vivente.

Talvolta, la sua sembra addirittura una poesia per musica:

Su la marina argentea
s'incurva il firmamento,
tutta, amor mio, cingendola
d'immenso abbracciamento.
E noi ridente vigila
il grande occhio lunar,
soli, abbracciati, immemori,
tra firmamento e mar.

E tanto è fatta per musica, che si perde, subito dopo, in parole che di poetico non conservano che il metro:

Oh com'è dolce il vivere,
com'è divino il mondo,

visto a traverso i riccioli
del tuo bel capo biondo;
visto a traverso il fascino
onde la tua beltà
tutto d'amore inondami
e di felicità!

Per altro, nonostante le deficienze, le negligenze e le inesperienze, questi *juvenilia* sono forse la parte più viva dell'opera del Marradi. Ma cose belle si rinvengono altresì nei suoi componimenti degli anni posteriori, nei sonetti e nelle ballate che rendono alcune rapide impressioni. Torna al santuario di Montenero, e gli lampeggia alla memoria la visita che già vi fece, tanti anni addietro, fanciullo, accompagnato dalla madre:

La prima volta che, fanciullo appena,
ascesi a questo vecchio santuario
ridente ancor fra il bosco solitario
e il cerchio dell'azzurra onda tirrena,
c'era mia madre che adduceami, piena
di reverenza, al pio reliquiario,
d'onde, o Maria, letifichi d'un vario
tesor di grazie la vallea serena.
C'era mia madre. La stagion fiorile,
sacra al tuo nome, ti vestia l'altare
de' gigli che son tuoi, Vergine umile.
Ed io sentivo del cielo e del mare
giunger le voci, e l'anima infantile
fra i due ceruli abissi ebra tremare.

Ma, altre volte, tutta la poesia si effonde in un'esclamazione. L'arsura di settembre gli fa sospirare le piogge del prossimo ottobre:

Bianco, dinanzi all'eremo villaggio
di Montenero, come fuso argento,
nello stellone immoto e sonnolento
arde in circolo il mare, e ogni onda ha un raggio.

E non vele sul mar, non in ciel voli,
non ombre alla campagna. Uniche e sparse
dell'assetata costa abitatrici,
tutte dall'acre polvere a' gran soli
e dagli acri salmastri arse e riarse,
languono e sbiancan l'egre tamerici.
Languon sopite, e sognano. Oh felici
rinfrescate d'ottobre! oh roride albe,
quando ogni ciuffo di lor chiome scialbe
trema ad ogni aura lungo il mar selvaggio!

Ovvero, giunto al luogo di villeggiatura, si guarda intorno, come tutti facciamo, con un sospiro di soddisfazione:

Eran questi i miei voti. — O Pindemonte,
chiesi io pure agli Dei monti e colline,
e anch'io fui pago: bianche e cenerine
le gran Panie ho d'intorno, e il mare a fronte.

Qui dell'alpestre Garfagnana a un passo
mi stan le selve, e parmene un fulgore
d'ariostesche fantasie raggiarmi;
e vedo te sopra il caval tuo lasso,
ser Ludovico e ser Governatore,
ruminar fra quei boschi amori ed armi.
Oh mio Poeta! Oh aurea fra i marmi
festa d'aranci luminosa e varia,
che sembri un'infinita luminaria
nel verde accesa in fra marina e monte!

Altre esclamazioni gli strappa la vista dei marmi del Carrarese:

Sparso di blocchi, con vigor pugnace
divelti a' natii culmini apuani,
biancheggia il lido, ove quadrati e immani
li raggia il vespro acceso come brace.

Quanti gran blocchi al suolo inerti, e quale
ne balzerà da logge e da colonne

gloria di statue candida e serena!
Qual fasto d'atrii dalle nivee scale
fatte perchè di vaghe gentildonne
le scenda il piede che le sfiori appena!
Qual maestà d'altari ove ogni pena
versino, orando, l'anime ferite,
e quante, oh quante fra l'erbe fiorite
bianchissime urne ove si dorme in pace!

Niente mostra meglio quanto sia tenue il contenuto poetico del Marradi, che quest'abbondanza di esclamativi. Così fanno i *touristes*, che passano di spettacolo in spettacolo, e non restano legati a lungo da nessuno: «O costiere natie... O cavalloni... Oh con che smania acuta Oh con che viva ansia...» (*Dai monti pistoiesi*). «Oh con che altèri sogni e in che tempeste...» (*Nel duomo di Siena*). «Oh Spartaco, che all'urbe Scagli l'ultima sfida e i ceppi infranti» (*Passando il Furlo*). «O palagi storici, ove un giorno...» (*Reggia ducale*). «Pace dei monti, mi sei data alfine!... Oh pace senza fine!» (*Presso il Catria*). «Oh, come ormai dell'avvenir che avanza...» (*Sogni e ricordi*). «O sacro ad ogni gente Palladio olivo, o augure sul mondo...» (*Nell'Oliveta*). «Oh alla grand'aria... Oh ancor sognare...» (*Castiglioncello*).

Il breve fiato dell'ispirazione è attestato anche da altri segni. Spesso i versi del Marradi cominciano rettoricamente: «E a voi sien grazie, o inclite ruine Del castel Malaspino...» (*Castel di Mulazzo*). «Gloria a te, rôcca, onde uno stuol senese...» (*La rocca di Siena*). O anche, il movimento iniziale è bello:

Forse dalle tue selve alte, che il verno
batte e non sfronda, o Catria gigante,
cercava il lacrimoso occhio di Dante
lungi, assai lungi il suo cielo materno...

Ma poi viene languendo, come face al mancar dell'alimento

Soprattutto il difetto si svela nelle troppe frasi vaghe e indeterminate e nei troppi versi inutilmente sonanti, coi quali l'autore viene riempiendo lo schema metrico prefisso, che sta di solito al suo sentimento come un vestito troppo ampio o troppo rigido. Una corona di dieci sonetti è dedicata alla « Città dei fiori »; nè si può negare che vi circoli per entro una vivace impressione entusiastica di Firenze, veduta di maggio. Ma quanti riempitivi per giungere al termine dei quattordici versi e dei dieci sonetti; e quante espressioni sbrigative!

> Un limpido sorriso il mattutino
> aere inazzurra, e umida di guazza
> si rianima al dì, col suo divino
> popol di statue, la divina piazza.

Dove, nell'agile movimento della strofa, e nella diretta impressione che si manifesta con l'« umida di guazza », quell'aggettivo due volte ripetuto sta per non saper dir altro di più preciso. Nel sonetto seguente, torna il « divino »:

> Ricordi tu? Di Fiesole la china
> noi scendevamo stanchi in quel chiarore
> di fantastica notte, e una divina
> malinconia ci sorrideva in cuore;

e, come se non bastasse, nello stesso sonetto, è una « notte arcana ». Il « divino » è ancora nel sonetto nono:

> Sotto il divin silenzio dei pianeti;

mentre il precedente ha di questi versi:

> e il core si bevea tutti i misteri
> di quel concerto indefinito e grande.
> . . . .
> E fluttuava l'anima in quel mare
> armonioso, in quell'oblio sovrano,
> in quell'immensa poesia lunare.

È stato pel Marradi uno sforzo insigne l'aver composto le dieci ottave, descriventi la cavalcata di Lucrezia Borgia a prendere possesso di Spoleto. Pure, in quelle ottave elaborate con tanta cura, restano mende tutt'altro che celate; e specialmente nei due versi di chiusa l'ottava scivola, e si sente il poeta *quem deserit Venus*:

> Entro un nuvolo bianco, di lontano,
> folgoreggiava un seguito d'armati,
> e lo chiudea, corteggio da regina,
> la pontificia guardia palatina.

Era un'osservazione proprio indispensabile, che l'accompagnamento della guardia palatina fosse un « corteggio da regina »?

> Avea ne' semichiusi occhi l'ebrezza
> d'una innocente vision d'amore,
> quasi sognasse l'ultima carezza
> del Duca Alfonso, bello come un fiore:

Già del « fiore » si sarebbe potuto far di meno; ma, a ogni modo, da quel « fiore » in poi il poeta non ha altro da dire, e continua da scoliasta e in versi men che mediocri:

> aragonese fior di giovinezza
> nelle case dei Borgia, a cui sul core
> pendea del Valentino ora il pugnale
> a troncar quell'idillio nuziale.

Così è costrutta anche l'ultima ottava, che termina col solito sdrucciolìo:

> tuona l'artiglieria salve di gioia.

Ora, se al Marradi si toglie quel suo volo di piacere e di entusiasmo innanzi a un bel paesaggio, a una montagna

o al mare, — quel volo che rende talora amabili le sue strofe anche tra le deficienze di una poesia perdentesi in suoni privi d'immagine, — che cosa gli resta? Ahimè, gli restano tutti i suoi difetti: trista compagnia. E già nelle sue prime poesie si sarebbe potuto scorgere com'egli mal riuscisse ogni volta che voleva toccare sentimenti profondi e gravi e pensieri alti. Debolissimo è il ciclo, tanto lodato, delle liriche per la sorella morta: il Marradi sembra essersi detto, come parecchi altri in casi simili: — Io sono straziato per la sventura che m'ha colpito: sono poeta: dunque, debbo piangere in versi e innalzerò un monumento al mio dolore. — Sillogismo sbagliato: in quei suoi versi, c'è soltanto enfasi e declamazione. « Son pochi giorni... Son pochi giorni... e nostra madre piange... Ahi sul sepolcro della sua figliuola Piange la madre... Ma tu... non la vedi » (son. I). « Morir così... Morir così... è troppa, è troppa infamia... » (son. II). « Oh quante volte... Oh quante volte... E pur t'ho vista... E pur davanti... » (son. III). Tutte quelle liriche son condotte allo stesso modo:

> O incantevole pian di Lombardia,
> ardentissimamente sospirato
> per tutto un anno di malinconia,
> qui la sorella che m'ha tanto amato,
> ahi qui la dolce mia sorella è morta,
> stelo gentil dal turbine schiantato!

Qualche tratto vivace non sta ad esprimere il dolore; com'è il caso della seguente ottava, che il Carducci ha segnalata:

> E rivedrò la mia città nativa,
> la mia bella città rumoreggiante,
> e il mar diffuso e l'incantata riva
> che di freschi misteri ombran le piante.

E rivedrò la darsena giuliva,
che su dall'oleosa acqua stagnante
una foresta inalbera d'antenne
in faccia all'orizzonte ampio e solenne.

Ma il Carducci, col consueto buon gusto, si è guardato dal riferire l'ottava che segue a questa e forma con essa l'intero componimento:

Ancor vedrò di fulgide signore
le spaziose vie sempre animate,
vedrò nei volti splendere l'amore,
vedrò nell'aria splendere l'estate;
ma te non rivedrò, te dolce fiore
sbocciato a quelle aperte aure odorate,
cui fosti tolta, povera sorella,
per andare a morir giovine e bella.

Nelle quali ottave alla sorella è dato solo un detrito di canto popolare; mentre le migliori forze del poeta si sono spese in una delle solite celebrazioni di paesaggio.

Come non riesce a ritrarre lo scoppio del dolore, così al Marradi è negata la poesia di pensiero. La raccolta dei suoi versi si apre con alcune strofe alla Poesia:

O Poesia, del Vero luce ideal, che agli uomini
sorridi nel silenzio dei secoli profondi,
che di fulgenti auguri, d'illusioni olimpiche
la pallida consoli malinconia del mondo...

I sonetti al D'Annunzio, diretti a contraddire l'affermazione di questo, che «la parola è divina e il verso è tutto», sono perfino grossamente sconcordanti nelle immagini, come la peggiore prosa:

Oh il verso non è tutto se non vola
su l'ale d'un pensiero alto, o poeta...

Qui il verso è qualcosa che vola o convola. Ma nei due versi immediatamente seguenti la parola poetica diventa un fiore coi relativi profumi:

> non ha profumi il fior della parola,
> se non l'effonde l'anima segreta.

Il che non toglie che nella prossima coppia di versi il canto diventi un corso d'acqua:

> Indarno il vate ai puri si disseta
> rivi del canto con aperta gola...

Parrebbe si dovesse concludere, che invano si beve, perchè la sete si rinnova implacabile; ma, invece, negli ultimi due versi delle quartine, vien fuori un' immagine affatto diversa, la sordità:

> se è sordo al grido delle cose, asceta
> della Bellezza inanimata e sola.

Sembra composto a rime obbligate. — Non c'è caso poi che il Marradi riesca a trovare una sola parola efficace, di significato politico e civile. Il sonetto sulla Siberia è rimato col solito artificio: « Laggiù, laggiù gli amanti e le fanciulle... Laggiù, laggiù si scaldano le culle... Laggiù, laggiù ai morbidi signori... E noi miniamo in questi eterni algori... ». L'impressione di dolore per la rivolta operaia di Massa è in questi quattro versi che chiudono una ballata, e che seguono, col solito contrasto, alla descrizione della pace alpina:

> Ma su quei vertici armasi pugnace
> l'odio che irrompe e i disperati ammalia...
> O giorni in cui moriasi per l'Italia,
> con che triste sospiro oggi a voi penso!

Ed è tutto!

Eppure Enrico Nencioni, in uno di quegli smarrimenti di spirito proprî dei critici che non hanno a guida idee

sicure, discorrendo delle poesie del Marradi scriveva: «La storia ha ispirato, e sempre felicemente, il Marradi» (come l'abbia ispirato si è visto; e sappiamo che anzi la storia, in quanto storia, gli è rimasta affatto estranea). «Io vorrei, in proposito, dargli un consiglio. Perchè, invece di limitarsi a leggende e nomi medievali, non canta qualche gran fatto di storia moderna? La nostra epopea nazionale, quanti maravigliosi argomenti potrebbe offrirgli! La Partenopea, la Giovine Italia, Roma, Venezia, Milano, Bologna e Palermo, dal Caracciolo ai Bandiera, da Mazzini a Manin, da Garibaldi a Bixio! Carlo Alberto a Novara, Vittorio a San Martino, e il Duca di Genova, e i generali piemontesi, e i volontarî toscani e napolitani, e i Mille, e i poeti soldati, Poerio, Dandolo, Mameli... che magnifica e splendida varietà di soggetti per un poeta italiano!» (1).

Queste offerte di soggetti ai poeti testimoniano di una grande ingenuità, di un oblìo completo di quel che sia l'arte; e duole udirle rinnovare da un fine ingegno quale fu il Nencioni. A ogni modo, esse non meritano, a mio parere, altra risposta che quella che Riccardo di Cornovaglia dette al legato di papa Innocenzo IV, il quale gli offriva, con nessun altro aiuto che di parole, il regno di Puglia, da conquistarsi sugli Svevi. La conoscete? La racconta Matteo Paris, ed è molto graziosa. Riccardo di Cornovaglia rispose pacatamente, che tanto sarebbe stato che il papa gli avesse detto: «Ti vendo la luna: sali in cielo e va a prenderla». *Vendo tibi lunam, ascende et apprehende eam!*

L'imprudente Nencioni continuava: «Io invito il Marradi e gli altri giovani poeti d'Italia a ispirarsi alla storia e alla storia moderna. La lirica storica va rinsanguata, e liberata dalle parrucche e dai fiocchi» (2). E il Marradi (che, senza

---

(1) *Nuova Antologia*, 1° settembre 1891, p. 55.
(2) L. c., p. 56.

dubbio, non conosceva la risposta di Riccardo di Cornovaglia, abboccò all'amo, e si mise a meditare le *Rapsodie garibaldine.*

Le quali — diciamolo apertamente e per sentimento di rispetto verso lo stesso Marradi, che ha fatto cose assai migliori — sono, nonostante gli applausi che le hanno accolte alla recita e il rapido spaccio che ne hanno avuto le stampe, frigide esercitazioni, di valore poetico nullo. L'impresa di Garibaldi, per quanto egli l'abbia studiata nei libri degli storici, per quanto se la sia fatta ripassare nella memoria in tutti i suoi particolari, ha lasciato incommosso l'animo del poeta. La sua vena, eccitata e rieccitata con ogni sforzo, non s'è messa a scorrere. In un simile frangente, Benvenuto Cellini, « veduto che il metallo non correva con quella prestezza che si soleva fare », diè di piglio, com'è noto, a tutti i piatti e scodelle e tondi di stagno, che erano in casa, e li gettò nella fornace. E il Marradi ha gettato dentro alla pigra massa dei fatti storici tutti i ferri vecchi, che si è trovato tra mano, suoi e non suoi; e ha raggiunto così una concitazione fittizia e una vuota solennità. Non c'è nome di paese che in quelle terzine non si presenti col suo epiteto: la « verde » Umbria « selvosa », l'« eremo » Appennino, la Marca « montuosa », l'« arduo » Titano, l'Egadi « serene », le « sonnolente » dune, l'« antico » porto di Aci, Tivoli « già insigne di sacre Muse ospizio »; ecc. Non c'è nome di personaggio che non si trascini dietro un consimile pesante strascico: l'« alato impeto » di Mameli e di Montaldi, Bixio « ardente come Achille », l'« austero » Sirtori, « decoro di Lombardia, saldo animo latino », lo « strenuo » Canzio, il « marziale » Mosto, la « rubesta forza » di Bandi, il « signoril » Missori, l'« ardente d'aquilini ardori ansia eroica » di Nullo, « l'irruente gioventù » di Menotti, il « resistente » Ripari « bronzea vecchiezza », Bronzetti « leon della fiera Trento »; ecc. ecc. Qualche volta resta il mero nome, e si cerca di sfruttare il fascino di quel suono:

Ma gli batteva accanto il cuor d'Annita
e un gran cuore di martire: Ugo Bassi.

Garibaldi è variato con tutte le antonomasie, adorne di lettere maiuscole: è l'«Eroe», l'«Atteso», il «Vincitore», il «Liberatore», il «Duce», il «Cavaliere...». Si avverte lo sforzo per far effetto. I paragoni più triti ricompaiono in quelle rapsodie: le baionette ispaniche e tedesche sono «dense nei campi, come a giugno il grano»; Garibaldi si trova, «come accerchiata belva», «fra il bosco d'acciar che lo circonda»; lo assicura il lume dell'idea, «come l'egida dell'antica Dea»; le file garibaldine cascavano, «come spighe acerbe sotto la grandine»; Morosini piega «come un giglio»; Medici sta «come torre in campo»; Missori è bello, elegante, «come andasse a festa»; Schiaffino è forte, «come lo scoglio della sua riviera»; e via di questo passo. Spesso sono parole o versi, che non dicono nulla: «la taciturna marcia leggendaria»; «i bei carabinieri, genovese manipolo immortale»; «avanzo di Malghera, memore d'epopee che il vate canta»; «avanzo... d'audacie eroiche, d'epici conflitti»; ecc. La verseggiatura è monotonamente gonfiata da paroloni lunghi, di quelli che riempiono la bocca:

le baionette dei trionfatori.....

. . . . ferocemente
cannoneggiato dall'austriaca flotta.....

e in desolata disperazione.....

tutte le alture di Calatafimi.....

volando all'aere la capigliatura.....

di vastissima pugna incendiato.....

O si svolge per serie di riprese: «Cavalca Garibaldi... Cavalca il Duce...»; «Oh estremi difensori... Oh degne faci...

Oh impeti stupendi... ». Spesso è lanciata col gesto del giuocatore che lancia una palla:

> Rossa falange in corsa fremebonda,
> striscia di fiamma che fulminea va!

O di chi raccoglie la palla:

> Fuga di cauto leone inseguito
> che si rimbosca, cupido di strage,
> contenendo nel gran petto il ruggito,
> e sbarrando nel buio occhi di brage.

Il quale feroce animalaccio sarebbe Garibaldi. Ma, nonostante tutti questi sforzi, la prosaicità non viene celata:

> Vinta a Milazzo, fulminata a Reggio,
> disarmata a Soveria, innanzi al rosso
> di Garibaldi trionfal corteggio
> fugge l'oste del re...

In queste rapsodie s'incontrano terzine in cui non saprei significare con parole efficaci tutta la falsità che vi è distillata e condensata. Si ascolti questa:

> C'era Ippolito Nievo, che d'alloro
> doppio onore sitìa, soldato e bardo,
> come Mameli dalla chioma d'oro.

Ahi, quel « sitìa » di reminiscenza dantesca, e quella variante della « fronda che asseta », non meno dantesca! Ahi, quel « bardo », che si sperava morto nella lirica del Cavallotti! Ahi, quella « chioma d'oro », che pare strappata al capo del povero Medoro! Ahi, tutto il convenzionale entusiasmo pel poeta guerriero, e tutta la svenevolezza pel bel giovinetto!

> E Menotti e Ricciotti, i ben nomati
> aquilotti dell'aquila nizzarda,
> dal buon sangue d'Annita nutricati.

Ahi, quei « ben nomati », l'« aquila », gli « aquilotti », il « buon sangue », i « nutricati » e il « nizzardo »! — Sono versi tanto brutti, che si fissano nella memoria per l'appunto come i versi belli.

Procuriamo di dimenticarli, cantarellando:

E dal giardin che olezza
in rorido splendore
è una divina ebbrezza
il far con te all'amore!

Ma il freddo aere montano
punge il tuo corpo stanco;
tremi e ti stringi invano
dentro il tuo scialle bianco...

Lascia ch'io salga! Ancora
la notte alta sfavilla,
e nunzia dell'aurora
la lodola non trilla,

la lodola che, in fretta,
levando all'alba il canto,
volgea di Giulietta
la breve estasi in pianto...

1906.

XXXVIII

S. FERRARI — G. MAZZONI
G. RICCI SIGNORINI.

I.

Anche per la storia letteraria più recente si cominciano a foggiare schemi classificatorî di scuole e generi, come già per quella più antica, nella quale costituiscono fitte siepi di pregiudizî, che a gran fatica adesso si vanno abbattendo. E affrettiamoci a spezzare e spazzare via queste nuove divisioni artificiali ora che sono ancora deboli e vacillanti. Tra le quali è da considerare la cosiddetta « scuola poetica carducciana », che avrebbe tra gli altri suoi rappresentanti il Marradi. Ma tra la poesia del Marradi e quella del Carducci non si potrebbe notare nessuna seria somiglianza; chè, nel Carducci, l'evocazione storica ha per l'appunto quel significato eroico, quel valore morale, politico e sociale, mancanti nell'altro. Per trovare somiglianze, bisognerebbe andare ripescando qualche particolare secondario: per esempio, il Marradi ha volentieri nei suoi canti d'amore messo le immagini del vapore e della ferrovia (ecco un altro genere letterario: la poesia della ferrovia!); e poi, nei suoi peggiori momenti, ha imprecato all'Austria e ai tiranni, facendo rimeria patriottica e garibaldina.

Un altro gruppo, nel quale anche si suole collocare il Marradi, è il gruppo « goliardico » fiorentino, una brigatella di studenti amici, che si formò in Firenze circa il 1877, quando Adolfo Bartoli rendeva popolare col suo saggio sui *Precursori del rinascimento*, e col primo volume della sua *Storia della letteratura*, i goliardi e la leggenda goliardica; e che si compiacque nell'atteggiarsi alla goliardica, e mandò fuori una rivista col titolo: *I nuovi goliardi*. E veramente il Marradi fu il poeta di quel gruppo (come lo Straccali, allora, lo storico dei vecchi goliardi): la sua poesia giovanile sembrava per certe sue parti rispondere a quella dei cantori medievali, almeno quando intonavano:

Estivali gaudio
tellus renovatur.....

o anche:

Iam, dulcis amica, venito.....

Severino Ferrari, invece, quantunque della medesima brigata e coltivante consuetudini di vita comuni col Marradi, non ebbe nulla di quella ispirazione.

Il Ferrari fu erudito, critico, editore e annotatore di testi: scolaro, e spesso collaboratore, del Carducci, ne ritenne l'indirizzo e i gusti letterarî. Il poemetto satirico *Il mago*, composto a più riprese tra il 1877 e il 1883, prende di mira quegli stessi che il Carducci combattette e ridusse a mal partito nelle sue prose critiche e in alcuni dei suoi versi: i manzoniani, Paolo Ferrari, Gigi Alberti, il De Amicis, il Rapisardi. Il Carducci si era ribellato contro il modo romantico d'intendere la poesia, come cosa che si debba produrre senza studî e travagli: « Gli arcadi affermavano la poesia esser natura, e i romantici s'indignavano a sentir che ella fosse arte. Ohibò! È un che d'intimo, di spontaneo, di necessario, d'inconscio: spira, move, tocca, batte, salta, scoppia, scappa. E così il poeta italiano, quando non può

resistere più oltre al bisogno di espandersi, fa come il pover'uomo, citato dal Monti: *non ne potendo piue, Calò le brache,* ecc. Ecco la poesia, secrezione naturale del sentimento » [1]. Ed il Ferrari:

> . Ecco, ecco l'arte che
> naturalmente come polla balza
> fresca dal cuore per la gola, nè
> affatica il cervello: quando s'alza
> un quilio spasimando tra fioretta-
> ture e svolazzi, io scorsi di sovente
> i cani gagnolare, una servetta
> sdilinquir tutta, piangere un sergente.

La caricatura di Mario Rapisardi sembra staccata da una delle pagine della polemica carducciana contro il catanese:

> A mezz'aria, fra il lucido sereno,
> trova uno, che le chiome apre e distende
> come un ombrello, e scaglia alto le braccia
> poetando; le chiome indi rinserra
> tutto pensoso nell'accesa faccia,
> e sprezza di guardar l'umile terra.

La forma letteraria di quel poemetto può parere (e così parve infatti) ispirata ai poemetti dello Heine; ma di uno Heine, a ogni modo, passato attraverso il Carducci delle *Confessioni e battaglie.*

In ciò il Ferrari non ha nulla di suo: è un simpatico riecheggiatore del Carducci. E del Carducci imita, per così dire, anche il fare imitativo. Questo è un madrigale:

> La stagion lieta e l'abito gentile
> ancor sorride a la memoria in cima
> e il verde colle ov'io la vidi prima.

(1) Prefazione alle *Poesie* di Guido Mazzoni (Roma, Sommaruga, 1883).

Brillava a l'aere e a l'acque il novo aprile,
piegavan sotto il fiato di ponente
le fronde a tremolar soavemente.

Ed ella per la tenera foresta
bionda cantava al sole in bianca vesta.

E questa è una ballata:

La ballatella vien temprando il passo
al ritmo de la danza; un canto lieto
versa dal labro, ma nel suo secreto
il cor sospira, e dice — Oimè lasso!

Oimè lasso, come è crudo Amore
e mesce fèle al dolce de la vita!
Oimè lasso, il tempo è ingannatore
e presto sfronda questa età fiorita!
Quando l'età è più verde e più gradita,
movete in danza, o giovinette, il piede;
cantate Amore, chè non più poi riede
il tempo, e vano è 'l dire — Oimè lasso!

Se non dicessi io stesso che il primo di questi componimenti è del Carducci e l'altro del Ferrari, non s'indovinerebbe a quale dei due spetti ciascuno o se per caso non siano opera di un terzo autore innominato. Il maestro e lo scolaro sono stati tratti a fare il medesimo, dalle medesime condizioni di spirito: entrambi studiosi e assaporatori dell'antica poesia italiana, innamorati del Petrarca, del Poliziano, della poesia popolare. Rifacimenti geniali da non confondere con le imitazioni fredde dei letterati (il Varano o il Monti, che imitano Dante, sono insopportabili, come è insopportabile il Bembo, che imita Petrarca): rifacimenti che hanno il loro analogo nelle arti figurative, nel preraffaelismo, neobizantinismo, e simili. Perchè, negli studiosi dell'antico, che siano artisti, si accende un innamoramento per le antiche forme,

onde queste si vuotano quasi del loro proprio contenuto e ne ricevono uno nuovo, che è, per l'appunto, nient'altro che l'amore che si ha per esse; quell'amore che muove a carezzarne con voluttà i contorni. E sebbene da codesto amore verso la forma presa per sè e, per così dire, personificata, alla imitazione, alla pedanteria e al pasticcio, sia breve il passo (come si è visto anche nelle arti figurative, tanto che ormai non se ne può più di figure stilizzate, che stanno tra l'accademismo e la falsificazione), tuttavia il pericolo di codesta perversione non deve impedire di riconoscere il piccolo momento geniale, che pur ha luogo nella situazione psicologica descritta; e un lettore di buon gusto, che sia insieme colto ed erudito, guarderà sempre con piacere quei gingilli, che l'artista erudito ha saputo cesellare.

Ma l'animo umano non si soddisfa nei gingilli: la poesia vuole nutrimento ben più sostanzioso, dal nostro cuore e dal nostro sangue. Il Carducci è un « grand'artiere », e mette un ricco e vigoroso ideale di vita nella sua opera. Severino Ferrari, con assai minor voce, neppure egli volle restringersi a riecheggiare i poeti del Tre e del Quattrocento; e nei suoi versi espresse i proprî personali sentimenti ed affetti.

E via via che la personalità del Ferrari si viene disegnando nei suoi versi, la somiglianza di lui col Carducci dilegua. La qual cosa è naturale, perchè la scuola poetica non esiste: un artista che deriva da un altro non è artista; e se è artista, tale è per quella parte che non è derivata, ma sua propria: non in quanto coincide col maestro, ma in quanto ne diverge.

Animo mite e affettuosissimo, il Ferrari amò tenerissimamente la sua sposa, la regione e il paesello nativo, gli amici del suo tempo giovanile. Questo il suo piccolo « mondo poetico », diverso affatto dal mondo del Carducci.

Peccato che la maggior parte dei suoi versi siano come la farfalla, che è ancora mezzo impigliata nel bózzolo!

Il Ferrari, poeta rifacitore, e il Ferrari, poeta diretto, si combinano, o si sorreggono a vicenda, negli stessi componimenti:

> Pace con gli occhi, o trepida colomba,
> chiedi, se il mio desire
> come falco grifagno su te piomba.
>
> Con la preghiera de' cari occhi scudo
> tu fai contro il desio che ti minaccia:
> sopra il bel petto pregano le braccia
> raccolte; in atto di baldanza ignudo.
> A sì dolce umiltà fugge quel crudo
> desire, e cade a terra,
> vinta la guerra ch'entro a me rimbomba.

Dopo i primi cinque versi, che sono vivi e immediati, con quel «pace» iniziale, quella «trepida» colomba, quella figurazione selvaggia del desiderio, quei «cari» occhi, — al poeta viene mancando la lena; e continua stilizzando, per finire in quell'ultimo verso, che ha quasi dello scherzo.

> Un bel raggio di sole
> mi s'è confitto in mente e uscir non vuole.
>
> Mentre china al lavoro
> guidavi con la man l'opra de l'ago
> che in su la tela rapido scorrea;
> il sole un raggio d'oro
> t'intrecciò fra le chiome, e destò un vago
> incendio a torno; il cuore mi dicea:
> — Questa verace dea
> or torna in cielo, e qui più star le duole.

Gli ultimi due versi sono un'appiccicatura, messa per finire. Ha cominciato col pensare al leggiadro spettacolo della chioma della sua donna irradiata dal sole; e finisce col pensare — a messer Francesco Petrarca.

Forse che dorme, raggiando, la luna
un suo bel sonno candido falcato
tra le mollezze del sen tuo gigliato?

Io non la ho vista sorger da più notti;
ed a te curva nel raccoglier l'ago,
ieri sfuggian più raggi dal sen vago.

Ond'io son fatto amante de la luna
e la invoco al sereno e a la fortuna.

Oscilla tra la poesia tenera di amore e il madrigale artificioso. — Il buon Ferrari aveva poca provvista di colori per dipingere i suoi bozzettini; ma molto bel legno antico per scolpirne le cornici; e con le cornici cercava di sopperire alla picciolezza del quadro.

Ma, qualche volta, la farfalla rompe il bózzolo, e vola libera. E allora la poesia del Ferrari è di una grazia, di una delicatezza, di una sobrietà veramente ammirevoli. Già nel *Mago* la satira è interrotta da queste scappate di poesia freschissima. Un amico lontano è desiderato malinconicamente, attraverso il desiderio della sorella aspettante. Sembra che il poeta, nel desiderarlo e richiamarlo, faccia suo alleato l'affetto della sorella:

Or dove sei? la tua sorella buona
ferma l'ago sul petto ed alza gli occhi
verso la porta — a lei rimpetto suona
il campanile i consueti tocchi
del mezzogiorno, — e aspetta non un greve
passo sonando salga a poco a poco.
Tu non sei seco! e l'occhio si ribeve
una lacrima ch'arde come fuoco.

Quel piccolo particolare femminile, quell'appuntar l'ago sul petto, quasi per levarsi e andare incontro al fratello, è stupendo.

Nella pagina che precede, sono i versi per Biancofiore. Rare volte un «nudo» femminile è stato presentato, a un tempo, con tanta vaghezza di attrattiva e con tanto pudore:

> O Biancofiore, i tuoi riccioli d'oro
> come belli dormian sovra il tuo sen!
> bianco seno di latte ove serpendo
> roseo va il sangue con mite vigor;
> van due fragranti rose alte crescendo:
> sotto la manca ti fiorisce il cuor.

Il «bianco seno» è reso puro dall'immagine della giovinezza e della pace: le «due fragranti rose» hanno accanto l'immagine del cuore, di un cuore di fanciulla, qualcosa che quasi spiritualizza la sensualità dell'apparenza corporea.

Poesie non inferiori a questi brani del *Mago*, s'incontrano nei *Bordatini* e negli altri versi. Ve ne ha nel ciclo di poesie per la sposa: segnatamente le ottave in cui il poeta immagina l'entrata della giovinetta nella sua nuova famiglia, accolta dai genitori di lui:

> Spesse volte rivedo ne la mente
> quel dì che sarai mia, pura viola.
> Scendi a la casa ove cortesemente
> due vecchi stanno per dirti figliuola:
> ti abbraccian su la soglia lietamente
> e il pianto a lor fa groppo ne la gola;
> ei ti vedon sì bella e sì fiorente,
> ei bisbiglian fra lor qualche parola;

e le strofe che la ritraggono nel trepidare della giovinezza:

> e riso e pianto a un tempo manda il cuore;

o nella felicità dei primi mesi del matrimonio:

> Senti la mamma già per la cucina,
> che scalpiccia e conteggia e accende il fuoco?
> — Io null'odo, amor mio, fuor che la brina
> che morde i vetri, e manda un albor fioco.....

E ve ne ha nell'altro ciclo, in cui ferma i ricordi di fanciullezza, e l'inesausto affetto pel luogo dov'è nato; del quale ridice i canti, ritrae la vita rurale e narra i segreti che ha strappati alle piante e agli uccelli:

Così spesso io sentii là sotto il Reno,
dove nacqui, cantare i potatori,
mentre il sole, calando, pe 'l sereno
e su 'l verde gettava aurei bagliori:
gli aliti de la terra nel mio seno
ricevendo io fremeva insieme a' fiori;
provavo la letizia che dal pieno
petto dilaga nel gran mugghio ai tori.

Si vedano in particolare *Nostalgia*, *Paese nativo*, *Contrasto di carrettieri*, *Vanto degli argini*, *Nidi*. — Sei versi ci fanno vivere con una nidiata di bimbi, che ascoltano le fiabe dalla nonna:

La nonna fila e dice. Suggon le sue parole
i bimbi coloriti, le belle occhi-di-sole.
Dice del minor figlio d'un re, smarrito a caccia,
e de l'orco, che annusa fiero l'umana traccia.
De l'orco i bimbi tremano come al vento le rose;
ma dietro i re si perdono le belle occhi-pensose.

Con un sol tratto è còlta la differenza dei due gruppi di anime infantili, e i primi presentimenti di quelli che nelle fanciulle saranno un giorno sogni d'amore.

Ma, a trent'anni, il poeta in Severino Ferrari era già spento. Quando, dopo lungo silenzio, pubblicò una serie di sonetti: *Primavera fiorentina*, non parve più quello. Egli aveva perso la sua prima fisonomia e non era riuscito a formarsene una nuova.

II.

Nel Mazzoni altresì è dato riconoscere a più segni la scuola del Carducci, e insieme trovare la conferma che i segni della scuola sono cosa secondaria rispetto al temperamento e carattere personale dello scolaro. Traduttore, critico, poeta, il Mazzoni tiene del Carducci così in questa triplicità di manifestazioni letterarie, come nel sapore classico del suo verseggiare e nel carattere della sua critica mista di erudizione e di buon gusto. Ma il Carducci tende al grande, e il Mazzoni al piccolo: picciolezza non già nella materia che tratta, ma nel tono del sentimento, come di chi ami il quadretto più che il quadro o l'affresco, la statuina più che la statua, l'epigramma più che l'ode o la canzone. Il Carducci, pur senza essere in grado di pensare a fondo i grandi avvenimenti della storia e dell'arte, si sforzava di pensarli e li sentiva grandiosamente. Il Mazzoni non tenta nemmeno: all'oceano, al quale l'altro spesso si affidava, egli preferisce il ruscello e il laghetto.

Il primo o uno dei primi lavori del Mazzoni, ventenne, fu la traduzione di alcuni epigrammi di Meleagro, che ancor oggi non si può rileggere senza vivo compiacimento. Nessuna durezza o contorsione, nessuna zeppa, niente in essi di ciò che offende di solito nelle traduzioni di queste brevi composizioncelle sorridenti o malinconiche, che i traduttori ingoffiscono, al modo che diventa goffo un motto di spirito incompiutamente o prolissamente ripetuto. Il Mazzoni rivive il sentimento del poeta greco:

> Di' a Licenide, o Dorca: « Pur vedi, col fingere amore,
>   t'han còlto: il tempo scopre il non vero amore ».
> Digliele queste cose, o Dorca: digliele tutte,
>   tre e quattro volte. Digliele tutte. Corri;

vola, fa' presto; vola. Ma aspetta un momento, un momento!
  Dove mai corri, o Dorca, senza saperla intera?
Dille quel che t'ho detto... o meglio... (che mai vo dicendo?)
  non le dir nulla... invece... Digliele tutte, o Dorca.
Non le nasconder nulla! Ma già, per che fare ti mando
  se così, Dorca, siamo arrivati insieme?

Ed ecco un distico:

S'è guasta la ghirlanda attorno al crin d'Eliodora;
  ella, ghirlanda della ghirlanda, ride.

Il Mazzoni si prova felicemente perfino con Catullo, il poeta più difficilmente traducibile e tale che una mano non delicatissima subito guasta. Si veda ciò che diventa il « *Vivamus, mea Lesbia* » nella traduzione del Rapisardi, che non è poi delle peggiori:

  Godiamo, o Lesbia, mia Lesbia, amiamo,
e de' più rigidi vecchi i rimproveri
meno di un misero asse stimiamo.
  Tramontar possono gli astri e redire:
noi, quando il tenue raggio dileguasi,
dobbiam perpetua notte dormire.
  Baciami, baciami, vuo' che mi baci:
a cento scocchino, a mille piovano
qui su quest'avida bocca i tuoi baci;
  e poi che il numero sfugge a noi stessi,
baciami, baciami, sì che l'invidia
non frema al còmputo de' nostri amplessi.

Ma il Mazzoni invece, senz'aria di sforzo, e come rendendo a parola a parola il testo latino:

  Viviam, mia Lesbia, viviamo e amiamo!
e quante chiacchiere fanno gli arcigni
vecchi contiamole men d'un quattrino.
I Soli spengonsi, ma san tornare;
noi, se mai spegnesi la breve luce,

dobbiam perpetua notte dormire.
Oh mille baciami volte e poi cento,
mille ancor baciami volte e poi cento,
mille altre baciami volte e poi cento!
Poi, fatto il numero di più migliaia,
rimescoliamoli da non sapere
più quanti siano, nè possa un tristo
invidiarceli, tutti quei baci!

I versi originali del Mazzoni non ismentiscono il traduttore di Meleagro e di Catullo e dei frammenti dei lirici e drammatici greci. Lasciamo da parte quelli giovanili nei quali è palese l'imitazione delle odi barbare del Carducci, o gli altri, scritti più tardi, di argomento etico e civile: lodevoli tutti per limpido disegno, ma tutti un po' freddi, come accade negli argomenti che non prendono intero il nostro interesse e che sono piuttosto pensieri che passano per la testa che non commozioni le quali facciano vibrare sino in fondo l'anima. Il Mazzoni migliore, che beve nel suo piccolo bicchiere, sembra continuare a tradurre l'antologia greca. Coglie lievi sentimenti e li esprime con grazia epigrammatica. Dall'antologia parrebbero tolti i versi leggiadrissimi che egli mandò innanzi alla sua prima raccoltina [1]:

Oh la gentil fioraia che abbiamo stamani al Pecile!
  Vendi tu fiori, o Taide? —
E l'etèra passava luminosa di riso e di fiori
  tra gli affollanti giovani.

Fecesi innanzi Crate: — Ma che ne faremo dimani
  de le tue rose putride? —
— Forse le vendo, o cane, a genti immortali? Le rose
  fresche son oggi e odorano. —

---

(1) Mi attengo al testo della prima edizione.

Altro epigramma della stessa fattura è la risposta degli Cnidi a Nicomede di Bitinia, che offriva di pagare i loro debiti verso i Siracusani in compenso della cessione della Venere scolpita da Prassitele:

> Gli uomini Cnidi a re Nicomede. La diva Afrodite
> cui Prassitele sculse vivente nel marmo di Paro,
> noi riverenti in mezzo ponemmo alla nostra cittade,
> in un tempietto aperto su dieci colonne all'amore
> di chi la vegga, approdi da lungi o sia nato tra noi.
> Quivi la Dea sorride; chè molto a lei piace l'amore
> onde, a mirarla, sempre s'allegra il cuor de' mortali.
> Noi d'Afrodite siamo, non ella di noi. Venderemo
> i cesellati vasi, le belle tavole pinte,
> venderemo gli schiavi; noi stessi, ove stringa il bisogno,
> sorteggeremo i corpi nostri e de' nostri figliuoli,
> volenterosi, al duro servaggio de' Siracusani.
> Ma non daranno a prezzo la diva Afrodite gli Cnidi.

Parimenti, l'odicina *Afrodite Anadiomene*:

> Stan sulla spiaggia i Greci che qui convennero al rito
> delle feste in Eleusi:
> tacque il solenne coro, ma il fremito sacro dell'inno
> occupa ancora gli animi.
>
> Ecco, nel masso estremo che sporge nell'onde, si drizza
> bianca una donna ed agile:
> leva le braccia in alto su' biondi annodati capelli,
> lieve sobbalza e slanciasi.
>
> Voci e tumulto: — È Frine, è Frine! — Si affollano intenti.
> Ella di su le candide
> spume col petto ignudo, con gli omeri ignudi fiorendo,
> ride all'aperto ocèano.
>
> Eravi Apelle: — O Frine, ti diè per un bacio il migliore
> de' marmi suoi Prassitele;
> io, senza prezzo alcuno, così ti puniscon le Muse,
> oggi ho da te la gloria! —

Disse, e nell'occhio interno già viva splendeva ad Apelle
una mirabil tavola.
Onde, v'aprite! o Sole, irraggia nel duplice azzurro!
Ride Afrodite al pèlago.

Più tardi, il Mazzoni venne abbandonando queste ispirazioni elleniche di bellezza, e scrisse poesie familiari, divenute popolarissime, come *Il mazzo di chiave* e *La macchina da cucire*. Ma non è da credere che, col mutamento della materia e del metro, sia mutata in esse la sua arte. Rimane l'arte dell'epigramma greco, il quadretto grazioso. La macchina da cucire, che fu già della nonna morta, è rimessa in moto dalla giovinetta nipote:

Bianchi miracoli
d'orli e costure,
alacre artefice
tenta ella pure.
Come rallegrasi
tutta la stanza
se l'ago danza!
Con gaio strepito
la ruota vola;
qua e là continua
passa la spola;
l'ago precipite
dà le spuntate
delle gugliate.

E una cerulea
d'occhi fiorita
ridendo plaude,
ridendo incita.
Mirano attoniti
l'opera bella
della sorella,
che, il volto roseo
su l'orlo intenta,
ecco negli ultimi
giri rallenta
la ruota e timida
discioglie il vago
filo dell'ago.

Pensa alla povera
nonna? Dal chino
occhio una lagrima
cade sul lino.
Poi, ne' suoi riccioli
biondi, repente
sorge ridente.

Non del pari felice riesce il Mazzoni quando tenta una poesia più intensa o più grave, e addirittura fallisce quando

vuole acuire la punta ai suoi epigrammi-quadretti e cangiarli in dardi, o li vuol rendere pensosi e ammonitori, cangiandoli in detti memorabili; di che è prova un suo recente fascicolo di epigrammi.

Anche la sua critica è migliore nelle conferenze e negli articoli da rivista, nei quali con chiarissima esposizione, con gusto e con buon senso, se anche senza andare molto in fondo, discorre di poesia e di arte, che non nell'opera nella quale ha fatto il suo sforzo maggiore: la *Storia della letteratura italiana dell'Ottocento.* Libro certamente utile per copia di notizie, ma che non raggiunge il livello della storia propriamente detta, ed è come un inventario di quante opere con pretese più o meno letterarie si pubblicarono nel corso di quel secolo dagli italiani, contornato di giudizî molto temperati e scarsamente critici.

III.

Che cosa mancò a un altro scolaro del Carducci, a Giacinto Ricci Signorini, perchè ei diventasse vero e compiuto poeta? Non di certo ricchezza di affetti e serietà di spirito; non altezza di propositi; non esercizio assiduo e devoto dell'arte; non cultura e possesso dei metri e del linguaggio. I due volumi nei quali un suo conterraneo, legato alla memoria di lui da affetto di fratello pel fratello morto e di poeta pel poeta che parla al suo cuore, ha raccolto quanto rimane in verso e in prosa del Ricci Signorini, — che si tolse da sè alla vita nel 1893, di trentadue anni, — sono documento umano di un'anima nobile, sensitiva e tormentata, e documento insieme letterario di quell'amore che il Carducci seppe risvegliare negli spiriti italiani per le memorie e gli aspetti della loro terra, e di quel particolare sentimentalismo romagnolo che si manifesta nel Pascoli e in Severino Ferrari,

più tenero e amoroso in questo, più triste e piangente nel-l'altro. Il Ricci Signorini si congiunge a questi tre poeti, ma non si può dire (salvo in qualche raro caso) che li imiti. Come sostenne sue proprie angosce e travagli, così cercò di formarsi un proprio stile. Anch'egli, come il Pascoli, non può dimenticare la vista dei suoi cari morenti:

> Sopra il guanciale bianco la tua faccia
> posava bianca: il petto forte ansava:
> la battaglia era stata lunga e dura.
> Or c'era tregua: attento io ti guardava:
> la tua faccia era immobile e tranquilla,
> ma gli occhi erano pieni di paura:
> gli occhi pietosi, grandi, irrequieti.
> Repente, al collo, forte,
> mi stringesti le braccia:
> io mi chinai a udire i tuoi segreti.
> Ahi, disperato, nella tua pupilla
> vidi il mistero orrendo della morte!

Come al Pascoli, gli par di rincontrarsi coi suoi morti:

> Sempre — così vivente dentro il mio cor ti porto —
> m'aspetto d'incontrarti pel tacito sentier;
> e premer baci e baci sul tuo bel viso smorto,
> e chiederti novelle, confuso di piacer;
> e che tu mi risponda con lento favellío,
> guardandomi negli occhi come solevi tu;
> e mi narri che cosa — è grande il mio desío —
> facesti mai d'allora che non ti ho visto più.

Pure, questi non sono accenti del Pascoli. — Canta anche lui, come il Carducci, il vino che purga i pensieri della mente afflitta e affoga nel cuore il tedio accidioso; ma il suo canto si apre con una scena vendemmiale, direttamente osservata:

Suonano di boati, di mugli profondi le immote
aure della cadente rosso-infocata sera:
cento e più carri gravi, massicci su solide ruote,
portan le castellate dell'uva bianca e nera.

Presso lo scalo in fila le botti magnifiche, enormi,
tutte di quercia forte, che la Turingia diede,
stan con le bocche aperte: tu, spirito, dentro vi dormi,
tu che ravvivi il sangue, tu che rinforzi il piede.

Bociano i contadini, che versano lesti i bigonci,
alto chiamando; e stanno muti in attesa gli altri;
o del padrone il riso con motti festevoli, acconci,
destan seguaci; e lampi sprizzan dagli occhi scaltri.

Del fermentato mosto si sparge per l'aria l'afrore:
vengon mirando, lieti di questa gioia effusa,
i curiosi; e anch'essi, stranieri alla festa, nel cuore
ridono, chè dell'oro pensan la fonte schiusa.

L'onda delle campane che cantan la festa vicina,
muove i fanciulli, attenti con luminosi sguardi;
gli alberi del mercato, sfuggiti alla triste ruina,
s'alzano ritti, come santissimi stendardi...

Di questa sua poesia, per altro, il Ricci Signorini non era soddisfatto. Dedicando alla madre morta le sue *Elegie di Romagna*, esprimeva il dubbio che lo tormentava: « Quali disperati accasciamenti nella mia solitudine; quali sconforti lagrimosi nel mio abbandono; certo che il mio lavoro è vano, e che solo una piccolissima parte posso ridire di quel che sento! E come tendo l'orecchio ad afferrare un'approvazione, che indarno domando alla mia coscienza! E invece ascolto, sussultando, un'eco fievole, indistinta, che mi chiama a un'altezza, che io non veggo, che non posso raggiungere ». E nell'occasione di un altro suo lavoro, neppur esso coronato

dall'applauso, diceva in certi suoi appunti, parlando come soleva a uno dei suoi morti: « Come soffro, o fratello; e forse queste torture che sono come cote agli ingegni veri, al mio sono rocce che lo addentano, sono lime che lo rimpiccioliscono... Non è crudele la natura a dare questi impeti di raggiungere la cima e non la forza sufficiente? ». Ritorna il medesimo sentimento frequente nei suoi versi, nei quali invano sospira a essere il poeta della sua terra, consolatore e incitatore e guida al suo popolo:

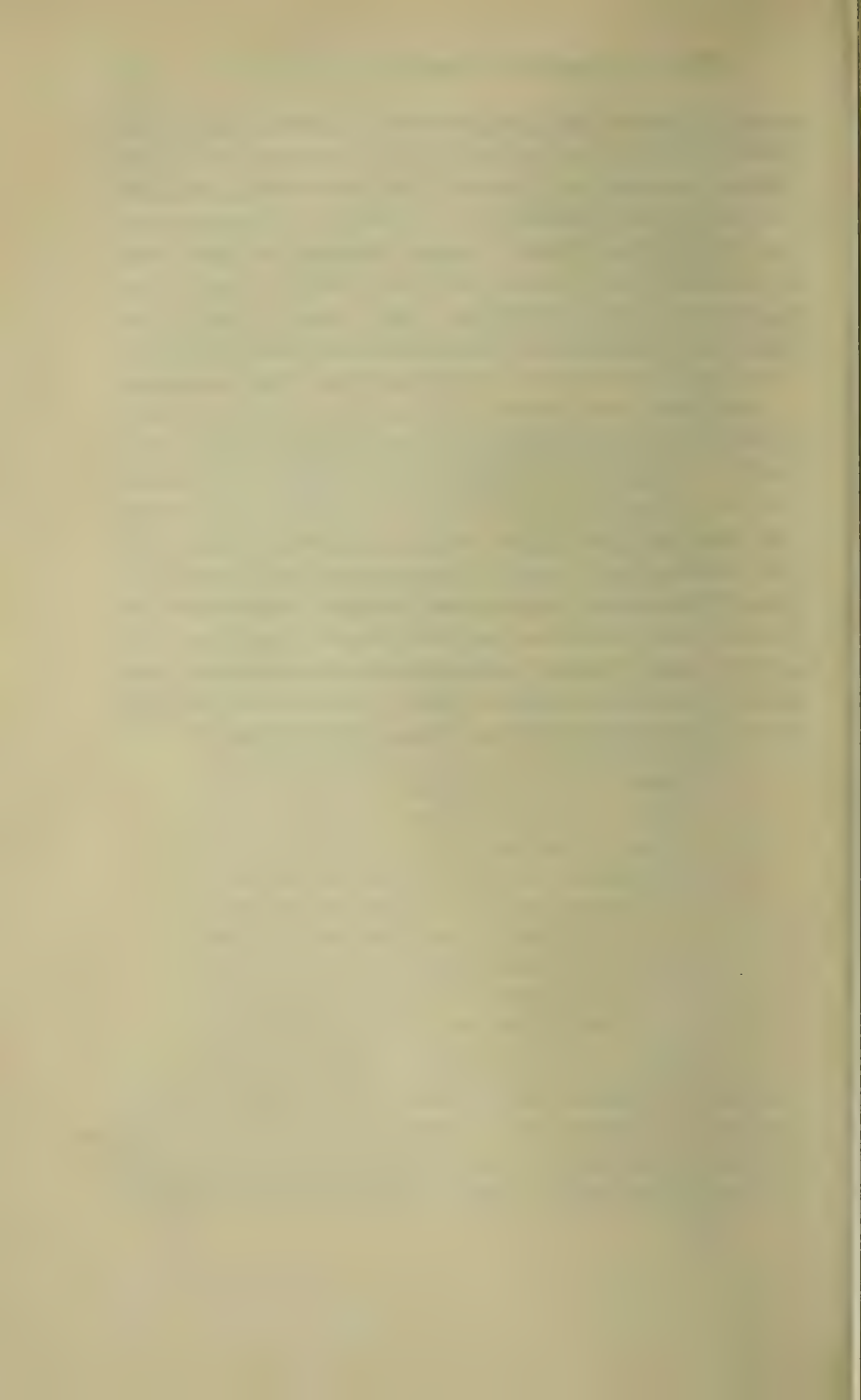
Oh fossi quel cuore, o Romagna; e dei secoli spenti
  tocco m'avesse un giorno l'ala nel vol fatidico!
Estatico guardo la pace solenne e vivente:
  sento che in me sobbalza l'anima delle cose.
Romagna: o paese dolcissimo, ignoto alle genti,
  tutte provai l'ebbrezze che dal tuo seno odori.
Salii sopra i colli, sui monti deserti; allorquando
  giugno la terra infiora come un amante ardito.
E vidi dall'alto la densa caligo gravare
  su le pianure, ai giorni lividi del novembre.
Udii lo stormire dei pioppi sui fiumi, ed il franto
  roco dell'acque rotte, fra i massi, alla sorgente.
E bevve il mio cor sitibondo alle fonti di vita,
  come il bambino beve dal gonfio petto il latte.
Posai sopra l'erbe la faccia infocata, a sentire
  batter la ondante zolla come un femmineo seno.
Oh tutte le voci raccolsi nel seno profondo,
  tutte le verdi paci, tutti i sussurri d'oro;
e gli aliti freschi di cento boscaglie, e nei piani
  bassi la sterminata, greve malinconia.
Non son dunque degno che canti la nuova tua lode?
  tu non mi chiami, o patria, puro e fatal poeta?...

Che cosa gli mancava; che cosa egli stesso avvertiva, confusamente, che gli mancava? A me sembra nel leggere i suoi versi e le sue prose, che pur sono ricchi di belle immagini, riboccanti di affetti sinceri, privi di vanità letterarie,

che gli mancasse la « concentrazione » poetica: la potenza cioè di stringere gagliardamente il proprio sentimento, depurarlo dalle scorie, fermarne i tratti caratteristici, chiuderli nella parola e nel ritmo preciso, e farne il verso immortale. Ah, se l'avesse posseduta, come si sarebbero dileguate tutte le sue incertezze e composti tutti i suoi dissidî; in quale grido di gioia si sarebbe convertito il suo dolore! — Ma il Ricci Signorini è ora prolisso, ora descrittivo, ora prosaico, ora generico: non imita nessuno, e pure non s'innalza all'originalità.

Condizione infelicissima, che forse fu cagione, o tra le cagioni, della sua misera fine. « Sono forte o debole d'ingegno?... Chi mi dirà la verità? E poichè questa è la sola fede che mi sostiene; se essa mi viene a mancare, se io debbo con tutta convinzione confessarla vana, falsa, inutile, e allora perchè dovrei vivere? A che la vita? Non è meglio il silenzio del sepolcro? ». Così nel colloquio d'oltretomba col fratello. Tale fu la tragedia spirituale del Ricci Signorini; alla cui opera il critico si appressa con riverenza, e quasi non osa toccarla con mano profana. Non è tanto poesia del dolore, quanto piuttosto, essa stessa, poesia dolorante.

1906, 1911.

XXXIX

CESARE PASCARELLA.

Giosue Carducci, al quale l'arte del Pascarella deve una sorta di consacrazione, scrisse, dei sonetti di *Villa Glori*, che il poeta solleva in essi « di botto, con pugno fermo, il dialetto alle altezze epiche ». « Non è il poeta che parla in quei sonetti (egli continuava), è un trasteverino che vide e fece; per ciò l'epos nasce naturale, e non per convenzione, nella forma dialettale... In quel racconto, nel conspetto di Roma, tra il Tevere e l'Aniene, in quella campagna, con quei nomi, a quella stagione, dalla concitazione del duro e muscoloso linguaggio la linea epica si solleva e si estende per i venticinque sonetti monumentali ».

Questo giudizio, pronunziato da tanto uomo e in forma così entusiastica e comunicativa, è divenuto un giudizio convenzionale sulla poesia del Pascarella, accettato da tutti e forse dallo stesso poeta. Nondimeno, è intaccato degli stessi difetti che abbiamo già notato in non pochi giudizî letterarî del Carducci: ci si vede, da una parte, scarsa precisione nelle idee direttive, perchè vi si adoperano alquanto spensieratamente i concetti di epica e di poesia oggettiva; dall'altra, quella impressionabilità vivissima che provava il Carducci per gli uomini e i fatti del patriottismo, delle rivoluzioni e delle guerre italiane, e che lo portava talora ad ammirare come belle cose brutte che facessero vibrare in lui le corde di quei sentimenti,

o (come è, per fortuna, in questo caso) a credere bella una cosa per ragione diversa da quella della sua intrinseca e vera bellezza, trasferendo e commutando valori morali-politici e valori estetici.

Ma, in verità, non sarebbe necessario insistere su questo punto, se dal giudizio del Carducci, preso come esatta definizione di ciò che la poesia del Pascarella vuol essere, non nascesse l'effetto che un'arte così universalmente gustata com'è questa, un'arte che fin dal suo apparire s'è impossessata della fantasia e dell'intelletto, e direi della memoria e dell'orecchio degl'italiani, e che, avendo raccolto uno spontaneo, unanime, universale e costante consenso, bisognerebbe aspettarsi che i critici attendessero bensì a interpretare e spiegare, ma non più a contestare nella sua qualità di arte, — venga invece per l'appunto contestata, in tutto o in parte, da critici tutt'altro che malevoli, e nè poco intelligenti nè di poco gusto. Il Carducci aveva scritto dei sonetti di *Villa Glori*: « Il trasteverino (in bocca al quale è messo il racconto) è egli stesso uno dei settanta: ha quindi un animo quale ci bisognava alla gran gesta: ha l'osservazione profonda e sicura, per quanto commossa, delle cose e degli uomini; ha il cuore risoluto e pietoso; senza descrizioni, senza divagazioni, senza fantasticherie (chè non c'era tempo), ma tenendo conto di tutt'i particolari (chè a tutto si doveva badare, per vivere o per morire bene, un gruppo com'erano) racconta, e nella lontananza di diciotto anni l'ardore rimeditato e risentito dell'animosa sua gioventù gli illumina del bagliore d'una fantasia severa il racconto ». E un critico fiorentino, di gusto assai delicato, Pietro Mastri, ribatte: « Il popolano, posto in iscena dal Pascarella, è uno dei settanta: prese parte all'azione, vide combattere gli altri e combattè egli stesso. Che ricca fonte di altissima ispirazione! Invece il suo racconto è scolorito e pedestre: privo di volo nel pensiero, d'eloquenza nell'espressione; senza un solo di quei tratti scultorî,

de' quali abbonda precisamente il Carducci (p. e., nei sonetti dello *Ça ira*, che certo hanno originati questi del Pascarella), e dove la rappresentazione obbiettiva degli uomini e delle cose prende quasi un aspetto immutabile, eterno, di natura. E non è che mancasse il tempo a descrizioni, a divagazioni, a fantasticherie, come dice il Carducci, perchè l'azione incalzava: nel racconto, fatto tanti anni dopo, si poteva e doveva assurgere più alto, alla comprensione vigorosamente reale e ideale insieme del fatto storico; e per far questo all'eroe del Pascarella mancava il 'tempo', sì, ma per eufemismo, come a quel tale mancava il 'tempo' per pagare i suoi debiti. La verità è che quel popolano si esprime come può, terra terra ». E riferito uno dei sonetti: « Cronaca, siamo sinceri: pura cronaca in versi romaneschi... E la linea epica? Io non riesco a trovar nulla che lontanamente le somigli, neanche nel punto culminante del racconto. Segue la cronaca; rinvigorita qua e là da certe energiche esclamazioni intercalate al discorso, e che nel parlar plebeo dimostrano una maggior concitazione dell'animo: *Sangue della Madonna! Per Cristo!* e simili... Nulla d'epico, mi sembra ». Il sonetto che s'inizia con la ripresa: « *Un passo indietro* », muove in special modo a disgusto il critico, e gli suggerisce l'osservazione che, « per quanto riguarda l'organismo del poemetto », quella frase « dimostra la debolezza del concepimento, il difetto di una gagliarda facoltà armonizzatrice, largamente e poeticamente comprensiva, e per quanto riguarda la commozione, è una vera doccia fredda, anche pensando che siamo in tema di poesia popolare ». La medesima analisi distruttiva il Mastri esercita sui sonetti della *Scoperta dell'America*, a cominciare dal disegno di essi, dalla figura del popolano narratore, che gli sembra « un artifizio letterario, anzi retorico, perchè il poeta che sa e sente di racchiudere in sè l'anima di una moltitudine, quale dovrebbe essere il poeta popolare, non ha bisogno d'interpetri,

non ricorre a interposte persone, ed è egli stesso l'inter petre, l'aedo, il rapsodo migliore ». Niente si salva innanzi a questa critica: le ingenuità del popolano sono spiritosaggini e freddure, le descrizioni goffaggini, gli scatti trivialità. E nel comento del critico vediamo per un istante imbruttire, scolorarsi, dileguare la poesia che abbiamo ammirata, e i ragionamenti di lui, tirati a fil di logica, sembrano non lasciare via di scampo. Vero è che, tornando dalle pagine del dispregiatore a quelle dell'entusiasta, dal Mastri al Carducci, la poesia par che si restauri e ringagliardisca; ma il dubbio si è ormai insinuato, e si rimane un po' come il giudice dell'aneddoto manzoniano, che ha dato ragione a tutte due le parti avverse e ora non potrebbe altro che dare torto a sè stesso, che non sa giudicare.

Questo può valere come esempio dei guai che produce una critica poco pensata: lodi male a proposito, silenzio su ciò che è veramente lodevole, e con queste premesse (poichè anche la critica mal pensata suol essere ben ragionata, e la logica formalistica svolgersi, come usa, a spese della logica vera), finale disconoscimento delle cose belle in omaggio a preconcetti cervellotici. Odo asserire che gli « artisti » desiderano di essere criticati soltanto da « altri artisti »; e non so se l'asserzione sia vera: ma, se fosse, direi che non sarebbe questo il primo caso nel quale l'uomo desideri, e si procacci senza avvedersene, il proprio malanno.

Ora, che cosa bisogna fare questa volta, e che cosa può consigliare il critico « non-artista », per difendere e giustificare una poesia che tutti gustano e ammirano, e che i critici « artisti » (anche il Mastri è un gentile poeta) o compromettono con le loro stesse lodi o negano in nome del loro offeso sentimento? Una cosa, anzi due, anzi tre, ma assai semplici: mettere da banda la « poesia popolare », e mettere da banda la « poesia epica », e rileggere senza preoccupazione alcuna i sonetti del Pascarella.

Come può saltare in mente che il Pascarella, così fine di sentimento, così sagace di osservazione, così scaltrito nell'arte, sia o si atteggi a poeta popolare? Si è mai letta o considerata con attenzione una poesia genuinamente popolare? Della quale è difficile recare esempî italiani che, per la loro materia, si prestino a un calzante paragone con quella del Pascarella; ma pure qualcuno ce n'è, che fa proprio al bisogno nostro, e io godo di offrirlo, perchè, tanti anni fa, quando mi occupavo di storia napoletana, lo trovai proprio io in una unica copia di stampa popolare, salvatasi per fortuna in un volume miscellaneo. Ricordo in due parole il fatto che diè occasione a quel componimento popolare. Al tempo delle prime guerre tra gli stati italiani e la rivoluzionaria repubblica francese, nel marzo del 1795, una divisione della flotta napoletana, comandata dal prode e sventurato ammiraglio Caracciolo, unitasi alla flotta inglese, incontrò e sconfisse la flotta repubblicana francese presso il capo Noli, e dopo un'aspra lotta il vascello francese *Ça ira* si arrese al *Tancredi*, comandato dal Caracciolo. La notizia della vittoria napoletana, sparsa a Napoli tra il fedel popolo dei lazzaroni e dei marinai di Santa Lucia, eccitò un ignoto aedo o rapsodo a cantare. E cantò precisamente così:

Popolo mio, sta in allegria,
e datene tutti gloria a Dio!
Viva, viva la nostra fede,
e viva di Napoli la bandiera!
Viva ancora il nostro Regnante! —
gridiamo tutti quanti —
che ha mandato li suoi vascelli
in guerra contro li ribelli!

Continuava descrivendo la battaglia navale, non certamente come accade sul mare, ma come la concepisce a grandi

linee uno spirito ingenuo. Ecco le navi francesi serrarsi addosso alla nave napoletana:

> Quando questo vede il vascello,
> li fa fuoco da tutti i portelli,
> e tante furono le cannonate
> che un vascello a fondo ha mandato...

Ed ecco la descrizione della sconfitta e fuga francese, sormontata dal grido del trionfo napoletano:

> Li francesi vanno scappando,
> tutti quanti bestemmiando:
> — Maledetta sia quell'ora,
> che siamo usciti da Tolone!
> Quelli legni napoletani
> a noi ci fanno mangiar le mani!
> Sono tanti indemoniati
> che non ci pònno cannonate! —

Questa è, se non dispiace, poesia popolare; e si può osservare la differenza dei racconti messi in bocca al popolano del Pascarella. Colombo, presentatosi al «re di Spagna portoghese», gli dice:

> Io avrebbe l'intenzione,
> se lei m'aiuta, de scoprì l'America;

o risolutosi a far capo alla regina e interrogato da costei di ciò che tutto sommato gli bisogna, chiede tre navicelle, e alla domanda di quale grandezza, risponde:

> sur genere de quelli
> che portano il marsala a Ripa granne.

C'è, nella scelta di questi particolari, la fantasia del poeta, che dà rilievo al comico. Ma l'aedo napoletano, allorchè il suo eroe Caracciolo, dopo il primo scontro, ricoveratosi con

gl'inglesi alla Spezia, si propone di rinnovare la battaglia e si rivolge al suo sovrano, narra semplicemente così:

Scrisse subito al Regnante,
che diceva: — O mio sovrano,
prego mandarmi un'altra nave! —

e il «Regnante» gli spedisce una grande nave, nientemeno la «Generala», con la quale il Caracciolo compie nuove prodezze. Se comicità sorge da questi e altri tratti del suo racconto, è cosa nostra e non del suo animo. Il Pascarella invece rappresenta la psicologia popolare, illuminata dalla sua personale; e perciò la sua poesia sta alla poesia popolare come, diciamo così, una poesia marinaresca, che è fatta di fantasia, sta al mare, che è fatto di acqua.

E, quanto alla poesia epica, bene osserva il Mastri: qual bisogno aveva il Pascarella di ricorrere a un interpetre e di servirsi dell'interposta persona di un popolano che non ha certamente laurea di poeta? Ma, invece del biasimo che il Mastri ne deduce, si deve da ciò cavare piuttosto la conseguenza che il Pascarella non ha inteso punto cantare l'epopea dei garibaldini di Villa Glori o dello scopritore dell'America; come non intenderà certamente, io credo, nel rifare la storia di Roma e d'Italia, gareggiare con Ennio e con Virgilio o col Carducci di *Legnano*, della *Faida* e delle odi a Garibaldi e al Piemonte. Il quale Carducci non si avvide che nel lodare il narratore pascarelliano di Villa Glori perchè ha «osservazione profonda e sicura di uomini e di cose», e tiene conto di «tutti i particolari» come ben conveniva a quel pugno di uomini che si accingeva a così ardita e perigliosa impresa, gli negava implicitamente la «linea epica», da lui affermata poi nello stesso periodo. La fantasia epica non coincide con la lucida percezione e col chiaro ricordo di chi opera intento e attento alla piena riuscita dell'opera

sua; quella fantasia, per contrario, deforma, sopprime, impiccolisce e ingrandisce, e, soprattutto, semplifica la rappresentazione dei fatti. Il che ben vede il Mastri, ma a sua volta non si accorge che col dir ciò egli dice, senza dubbio, molto contro l'opinione del Carducci, ma proprio nulla contro la poesia del Pascarella. Manca di tratti scultorî? Ma la scultura (come Adolfo Hildebrand insegna) è visione di distanza, e qui si tratta invece di una visione da vicino o da vicinissimo. I particolari sono triviali e insignificanti? Ma sono i particolari che si figgono nella memoria di chi è stato attore o testimone di vista. L'avvertenza: « *Un passo indietro* » e il racconto indiretto della morte dei due fratelli Cairoli, preceduto in ogni sua parte da un « *dice* », dimostrano mancanza di sintesi e incapacità di affrontare il punto culminante e più difficile del fatto che si narra? Ma colui che prende parte a un'azione è legato a questo o quel punto dello spazio, e non ha l'ubiquità del poeta epico che ha superato il tempo e lo spazio; e perciò, di quel che narra, una parte gli si svolge innanzi agli occhi e un'altra gli giunge poi all'orecchio, come un « si dice ». Non fa d'uopo rammentare la distinzione, che il Tolstoi ha in cento modi ripetuta e resa ovvia, tra i fatti come li percepiscono nella loro particolarità gli attori e i testimoni di vista, e come, dopo che si sono svolti, vengono mutilati, ampliati e armonizzati secondo un motivo sentimentale che ha invitato a esaltarli o a deprimerli e a foggiarseli a modo proprio. Il racconto del Pascarella appartiene a quel primo e non a questo secondo momento conoscitivo; e se si vuole trovare a esso precedenti, non bisogna pensare ai sonetti dello *Ça ira* carducciano (condensazione epica di condensazioni epiche, quali le storie del Michelet e del Carlyle), ma alla battaglia di Waterloo vista da Fabrizio del Dongo e narrata nella *Chartreuse de Parma*, o a qualcuna delle parecchie battaglie narrate in *Guerra e pace*.

Se, sgombra così la mente di pregiudizî, si torna al volume dei sonetti del Pascarella, sparisce anche un'altra fissazione dei critici; i quali si sono domandati per quale crisi interiore l'autore dei sonetti sul tipo del Belli e del Fucini (dei *Pagliacci*, del *Serpente a sonagli*, della *Ginnastica educativa*, del *Lustrascarpe filosofo*, de *Li principii*), il dicitore di barzellette o descrittore di piccole scene, potè salire alle altezze epiche di *Villa Glori* e alla rievocazione della *Scoperta dell'America*; e con quali passaggi graduali egli si sollevò dalle prime alle ultime forme d'arte. In verità, non c'è crisi, non c'è passaggio da una forma all'altra: si ha qui nient'altro che una crescente sapienza e forza di artista, il quale da opere di piccola lena si prova via via a opere di maggior lena, dai sonetti alle corone di sonetti, al *Morto de campagna*, alla *Serenata*, o al poemetto di *Villa Glori*, che si svolge in venticinque sonetti concatenati, e alla *Scoperta*, che si svolge in cinquanta, fino agli ardimenti della *Storia d'Italia*, che ne novererà alcune centinaia elaboratissimi, frutto di molti anni di paziente autoascoltazione ed autocritica. Lo spirito del Pascarella è sempre il medesimo; è, nel suo aspetto generico, lo spirito belliano, che differisce profondamente così dalla vecchia letteratura giocosa in dialetto come da quell'arte dialettale della quale è sommo e forse unico rappresentante il Di Giacomo, poeta che torna al dialetto quasi per liberarsi affatto dalla letteratura e ritrovare l'espressione più diretta dei proprî sentimenti. Nell'indirizzo del Belli la dialettalità non è elemento lirico, ma elemento rappresentativo; è il materiale su cui opera il sentimento del poeta colto, che, nell'osservare lo spettacolo offertogli dal popolo, sorride, stupisce, si commove, presagisce. Senonchè laddove nell'anima del Belli era un certo scetticismo da cittadino della Roma papale, quella del Pascarella è ben altrimenti elevata e vi si sentono la bontà, la malinconia, la celebrazione, l'aspirazione e la speranza

della grandezza, l'anima di un italiano sulla quale sono passati il risorgimento nazionale e la poesia del Carducci.

Nei primi sonetti si possono notare i motivi sparsi che entreranno a comporre la ben più vasta musica della *Scoperta*. C'è l'impressione buffa di una tragedia nel modo come viene appresa da un uomo incolto (*La tragedia*); c'è la reazione passionale del popolo innanzi a una situazione artistica, come se fosse una situazione reale (*Er Fausto*); il vano sforzo di sollevarsi alle distinzioni astratte e insieme la satira delle distinzioni astratte (*Li principii*); le spiegazioni scientifiche goffamente fraintese (*La società de l'asfitichi*), o gli spropositi ingenui (*Er serpente a sonaji*); le punte contro gli amici che non esistono e i quattrini che sono i veri amici (*'Na predica de mamma*); la beffa dei costumi moderni (*N'usanza nova*, *Li bijetti de visita*); l'entusiasmo per le cose italiane (*La musica nostra*); e l'attrattiva pei quadri tragici o tristi, come la *Serenata* e *Er morto de campagna*. E, come poi nella *Scoperta*, i sonetti sono quasi sempre atteggiati a discorsi che escono dalla bocca stessa dei personaggi rappresentati: donnicciuole, operai, lustrascarpe, cerretani, e più spesso frequentatori d'osterie. Della stessa qualità è il narratore della *Scoperta*, e soltanto un po' più elevato, perchè ha letto la «storia», ne è stato colpito e commosso e vuol comunicare agli altri i suoi convincimenti e il suo entusiasmo; e, come popolano che ha letto libri, e che legge senza dubbio almeno di tanto in tanto il giornale, ha anche una sua definita filosofia, ossia un certo sistema di giudizî morali e politici, che si manifesta nell'odio contro i preti, i ministri, la burocrazia, le tasse, i monumenti, nelle malinconiche considerazioni sul destino dei grandi uomini benefattori della società e oppressi dalla ingratitudine e gelosia, nella persuasione della grandezza dell'ingegno e del valore italiano, disconosciuto in Italia e acclamato e invidiato e derubato dagli stranieri.

Non bisogna lasciarsi ingannare dal fragore di risate con

le quali si suole accogliere la recita dei sonetti della *Scoperta*; ma bisogna guardare il viso del Pascarella che li recita e che è serio: serio non tanto per artifizio di artista che col contrasto provoca più vivo il riso, quanto perchè è compreso da quel che v'ha di serio in quella poesia, di cui gli uditori superficiali gustano soltanto il ridicolo degli spropositi e delle uscite ingenue. Come i primi sonetti sono di rado allegri, e vi appare il doloroso, il turpe, il triste, e nel dialogo di due girovaghi raccoglitori di mozziconi di sigari, balena perfino la sinistra e terrifica figura di coloro che sbucano non si sa donde nei giorni delle rivoluzioni:

> (Sì, ma Dio guardi er tempo s'ingarbuja,
> allora tocca a noi. Non te fa vede',
> squajamese che passa la patuja) —

così nella *Scoperta dell'America* c'è il commovente, il grave, il solenne, la moralità profondamente umana. Il narratore trepida con le trepidazioni di Colombo, nella lunga attesa della terra che non appare, tra i compagni che gli si ribellano e il dubbio e la certezza e la speranza e la disperazione che lottano in lui e lo straziano:

> Ma pensa, quer che deve avé' sofferto
> quell'omo immassimato in quer pensiero,
> de di': — La terra c'è... Sì... Ne so' certo...
> E lì, sur punto d'èssece arrivato,
> esse' certo, percristo, ch'era vero,
> e dovè' di': Va be', me so sbajato.

Giubila coi naviganti allo scorgere il primo lembo della terra americana:

> Terra... Terra... Percristo! E tutti quanti
> rideveno, piagneveno, zompaveno...
> Terra... Terra!... Percristo! Avanti... Avanti!

E lì, a li gran pericoli passati
chi ce pensava più? S'abbraccicaveno,
se baciaveno... E c'ereno arrivati!

Si commuove alle sciagure che si aggravano su Colombo e alfine lo piegano e l'atterrano:

E lui, quello ch'aveva superato,
ridenno, li più boja tradimenti
der mare, de la terra e de li venti,
coll'omo ce rimase massagrato!
E lui, quello ch'aveva trasportato
li sacchi pieni d'oro a bastimenti,
fu ridotto a girá' pe' li conventi,
cór fijo in braccio, come un affamato!

Si sdegna per le vane dimostrazioni di onore che, dopo morte, si profondono agli uomini grandi, e pei monumenti che loro s'innalzano:

Ma quanno è vivo nu' lo fate piagne',
e non je fate inacidije er core;
e lassate li sassi a le montagne!

Ed esce in sentenze morali, che hanno il raro merito di essere pronunziate con adesione di tutta l'anima e con perfetta convinzione:

Perchè quann'uno, caro mio, se vanta
d'esse' un omo d'onore, quanno ha dato
la parola, dev'esse' sacrosanta.
E sia longa la strada, o brutta o bella,
magara Cristo ha da morì' ammazzato,
ma la parola sua dev'esse' quella.

Una folla di sentimenti ci assale nel leggere questi cinquanta sonetti. Ci passano innanzi a volta a volta o mescolate tra loro l'ignoranza e la brama e la gioia del sapere,

l'ingenuità e l'acume, la trivialità e lo scatto generoso, il piccolo nel grande e il grande nel piccolo; e pensiamo che questo è il popolo, e che da esso può prorompere da un istante all'altro la bestialità e l'eroismo, la barbarie o la rigenerazione della civiltà umana. Un sentimento misto, che non è l'epicità ma non è nemmeno la festività comica, ci riempie l'animo: il sentimento che ha ispirato il Pascarella e lo ha guidato nelle figurazioni della sua arte: arte pensosa, più che a prima vista non sembri.

Perciò anche non si può porre un divario profondo tra *Villa Glori* e la *Scoperta dell'America*, giacchè se in questa si manifesta tra la festività il sentimento solenne, in *Villa Glori* nella solennità non manca il comico, sebbene di diversa natura, che spunta appena in certi particolari del racconto dell'impresa, come è di quell'« omnibus » che seguiva i settanta di Villa Glori, nell'avviarsi verso Roma:

> dove che dietro a noi c'era pe' scorta
> n'onibussetto tutto sganghenato,
> dov'uno ce montava un po' pe' vorta;

o nell'episodio del vignaiuolo:

> Pe' la macchia trovamo un frattarolo.
> — Faccia a terra, per Cristo! — Poveretto!
> L'intorcinamo drento ar farajolo
> e j' appuntamo le pistole in petto
> . . . .
> Dice: — Per carità, so' er vignarolo;
> mi' moje è annata a Roma cór carretto;
> io so' 'n povero padre de famija...
> — Ce so' li papalini? — So' innocente...
> — Fate la spia? — Me faccio meravija!

o nel punto che comincia il combattimento in cui lo stesso vignaiuolo:

> in mezzo a quer fraggello
> stava a cantá' le litanie de' santi.

E il sentimento che informa *Villa Glori* non diversifica se non di grado da quello della *Scoperta dell'America*. E, forse, come questa fu la sintesi e l'elevazione a potenza dei primi sonetti descrittivi del Pascarella, il nuovo poema della *Storia d'Italia* fonderà insieme le due gradazioni di sentimento, che sono ora rappresentate l'una da *Villa Glori*, l'altra dalla *Scoperta*.

Ma un'altra serietà bisogna riconoscere al Pascarella, oltre questa del sentimento che pervade le sue rappresentazioni: la serietà dell'artista; tanto più meritoria in quanto egli lavora in un genere d'arte (la così detta poesia dialettale), che è di quelli che più facilmente attraggono i dilettanti, felici dell'essere liberati mercè di esso dagli obblighi di cultura e di ottenere a buon mercato il plauso dovuto agli artisti, o almeno un quissimile di quel plauso, la facile ammirazione e l'ilarità, suscitate dalla somiglianza fotografica e dallo spirito buffonesco delle loro descrizioni. Questo scrittore di sonetti romaneschi è uno dei più coscienziosi, scrupolosi e tormentati artisti, che ora siano in Italia: un artista che raggiunge sempre la spontaneità della forma, e tuttavia (caso raro) è cosciente di ogni procedimento ch'egli adopera, di ogni più piccolo accento della sua arte, e vi ragiona sopra con sottilissime osservazioni psicologiche ed estetiche.

1911.

XL

LA CONTESSA LARA — ANNIE VIVANTI

I.

Nel 1867 veniva a luce in Firenze un volume di versi, *Canti e ghirlande*, di una giovinetta sedicenne, Eva Cattermole, fiorentina, nata di genitori stranieri. Era una raccolta di molti, di troppi versi, dove risuonavano, per una parte, note di carattere personale, i pianti sulla perdita della madre adorata, le confidenze di un'anima melanconica e di una vita senza gioia; per un'altra parte, le note consuete del tempo: temi patriottici, come « l'addio del soldato italiano » e « il garibaldino ferito »; poesie di occasione, come pel centenario di Dante; ballate romantiche, come i canti della zingara, la serenata in Ispagna, la tradita, il montanaro, l'addio del marinaro, la figlia del pescatore. La forma letteraria del volume era sotto la diretta impressione del Prati e degli altri minori poeti dello stesso tempo, Parzanese, Dall'Ongaro e altrettali: c'era perfino un'intera serie di rispetti d'imitazione popolare, che fanno ripensare all'efficacia esercitata allora dalle raccolte del Tommaseo e del Tigri:

> Se avessi un cannocchial con cui mirare
> dentro al cor della gente ogni pensiero,
> tutti i segreti tuoi vorrei spiare,
> vorrei vedere se tu sei sincero;

se avessi un cannocchial miracoloso,
leggerei ciò che in cor tu tieni ascoso;
leggerei ciò che il cor ascoso tiene,
se male tu mi vuoi, se mi vuoi bene:
ma il cannocchiale poi ti donerei,
chè tu vedessi i sentimenti miei!

È, in generale, una poesia a buon mercato, con molti «angeli» («dell'amore», «dell'armonia», ecc.), augelletti («usignuoli», «rondinelle», «passeri», ecc.), e con fiori a bizzeffe: tutta roba, che agevola l'esecuzione. Pure, qua e là, in questi versi fanciulleschi l'attenzione è fermata da qualche parola gentile, da qualche movimento di affetto.

L'autrice si rivolge alla memoria della madre:

Un voto feci il dì che ti perdei,
un voto di dolor,
e ti promisi tutti i pensier miei
di confidarti ognor.

Come soleva pria sovra il tuo petto
la testa riposar,
e, consolata dal tuo dolce affetto,
parlarti e lacrimar,

oggi pure verrò, — chè stanca io sono
degli aspri miei martir, —
e te li narrerò, coll'abbandono
di chi vuol tutto dir.

E c'è qualche immagine toccata non senz'arte:

Chi più conforterà la pellegrina,
che solitaria e senza guida passa?
Non ha fiore il deserto, e la meschina
la stanca testa sospirando abbassa...

O nella romanza: «Che mai farò senza di te?»:

Senza di te sarò come l'augello,
cui tolto il nido sospirato fu;
senza di te sarò qual venticello,
che torna al fiore e non lo trova più...

Ancora: una fanciulla, narrando del suo piccolo fratello che le è morto:

M'è parso di veder quando sognava
venir piano la morte a lui d'accanto:
ha detto al fratellino, che l'amava,
che n'andasse con lei... ma senza pianto...

Nè mancano impeti vivaci, che tradiscono nella giovanissima scrittrice un temperamento passionale:

Nulla ti chieggo del tuo passato,
il tuo presente soltanto io vo'.
No, — non mi curo d'un tempo andato,
che ritornare giámmai non può.
Mi giuri ai piedi, con dolci accenti,
ch'io son la mèta de' tuoi desir;
e poi con sguardi languidi e lenti
fugge dall'ansio petto un sospir.
Non so se vera sia la parola,
che sì gradita muove da te;
ma so che t'amo: — questa è la sola
possente voce che ascolto in me...

Nè qualche accento di delusione e di fosco presentimento:

Oh verrà il dì, che di se stessa ignara,
senz'amor fia condotta a nuzial festa,
e rassegnata, genuflessa all'ara,
sotto il suo velo piegherà la testa...

Passarono alcuni anni, la Cattermole era divenuta sposa del figliuolo di un illustre uomo di stato italiano; quando una tragedia domestica, un suo fallo coniugale seguìto da terribile castigo, ne rovinava per sempre la vita. Ella si ritrasse nell'ombra: per un pezzo, non si seppe più nulla di lei; e solo nel 1883 ricomparve in pubblico con un volumetto di *Versi*, messi fuori dall'editore Sommaruga e segnati col romantico pseudonimo di *Contessa Lara*. A quel volumetto ne seguirono presto altri, e poi anche prose di novelle e di romanzi, e un'assidua collaborazione dell'autrice a molti giornali politici e letterarî, sempre col nuovo nome che si era scelto.

Ricomparve, ma assai mutata da quel che s'era presentata sedici anni prima. La fanciulla gentile e sentimentale aveva ceduto il posto a una donna, che si sentiva sola, reietta, esule da quel mondo che era stato il suo. E l'amore, causa dei suoi errori e della condanna sociale che l'aveva colpita, era diventato la ragione unica, che le faceva trascinare o ripigliare sempre con rinnovata speranza la vita. I nuovi suoi versi erano spesso la cronaca di questo amore, anzi amori: gioie, pianti, convegni, abbandoni, sospetti, gelosie. Ma qualche rara parola, che in essi può sembrare di sfida e di cinismo, è sommersa nel sentimento dominante, nell'aspirazione sempre risorgente a una concordia d'anime, idillica, soave, duratura:

> L'amore eguale tutti i dì, l'amore
> casto, giocondo, tenero, sereno,
> che si riposa sovra un caldo seno,
> che si risveglia accanto a un fido core...

Ella sogna sempre una casetta bianca, lungo il mare, circondata da un piccolo giardino; un «nido», in cui possa riparare con l'uomo amato e amante, a trascorrervi la vita nell'attesa serena e dolce della morte. E celebra o sogna

l'intimità invernale della casa, rifacendo inconsapevolmente il tibulliano: *quam juvat immites ventos!* Questo suo ideale d'amore è (com'ella stessa dice) «un'eco di lontane avemarie»; perchè il ricordo di quel che un tempo era stata, e ora non è più, l'assedia e punge sempre. Ciò si vede dall'affetto disperato con cui si aggrappa a quanto la ricongiunge, in qualche modo, al suo passato: come nelle poesie indirizzate alla vecchia nonna, unico avanzo di beni perduti, unico conforto nella casa deserta dove non suona voce di fanciulli; sacra testa canuta, che ella contempla piegata sul lavoro presso la lampada; anima, che rievoca e confonde in un sol pensiero l'infanzia sua e quella di sua madre. E allorchè la nonna le muore, la derelitta entra tremando nella stanza abbandonata, dove è ancora diffusa l'immagine di lei negli oggetti che la circondarono. Non può guardare un bambino senza sentirsi intenerire: prova il disperato desiderio di una manuccia bianca, che possa, un giorno, frugare tra le sue carte e i suoi ricordi; spia dalla finestra la fanciulletta, alla quale è stata descritta come creatura perversa e da fuggire, e che pure le sorride: guarda una piccola educanda e pensa: «Anch'io un tempo fui così». Qualche volta si rialza in un fuggevole sentimento di fiducia e di orgoglio, come in questo sonetto a un'amica della sua adolescenza:

  Mia dolce bruna, ti ricordi quando
dei diciotto anni ci rideano l'ore,
i sogni e i versi che andavam cantando
a la natura, a l'arte ed a l'amore?
  Oggi alcun forse intorno a te, tremando
che la memoria tu ne serbi in core,
il mio balbetterà nome esecrando,
gli occhi storcendo col più casto orrore.
  E a bassa voce ti dirà novella
di stolte infamie e di viltà tessuta;
ma tu, levando la testina bella,

come in atto di sfida audace e muta,
rispondi pur, ch'io mi son sempre quella
disdegnosa, che un tempo hai conosciuta.

Di rado, la disistima e la diffidenza che l'attorniano la spingono alla ribellione e al sarcasmo:

Pur s'io ridessi, cinica, ogni tanto,
è un tristo vezzo mio, non ci badare...
Guardami gli occhi: lustreran di pianto;

e appena è se qualche volta descriva satiricamente la donna onesta, l'« angelo della famiglia » o i matrimonî di convenienza. La sua condizione psichica abituale è l'inquietudine, qualcosa che la rimorde nel fondo oscuro dell'anima, qualcosa che le fa guardare paurosa all'avvenire:

. . . . il mio sonno, ch'è d'incubi fecondo:
perchè, desta o sopita, io non ho mai
tranquilli i sensi e l'animo giocondo.

E la mattina, allorchè riapre gli occhi e intorno a lei sente riagitarsi la vita consueta, rimane qualche tempo ancora inerte nel suo letto:

Ahi, morta, no! Ma, mentre ascolto intorno
questa usual monotona armonia,
tardo alcun poco ad affrontare il giorno.

La sua morbosa sensibilità erotica è l'abisso verso cui si sente trascinata. Di tanto in tanto, le sembra di essere ormai nel sicuro; ma basta una lieve spinta a farla ricadere in balìa del vortice. Si credeva tranquilla, padrona di sè; ma la rapace passione le è di nuovo sopra, e la sconvolge:

Ma taccio ora d'un tratto, ansiosa, oppressa,
pronta per quest'amor demente e cieco,
più che l'ingegno, a dar l'anima stessa.

E ogni volta, le par sempre che tutto si rinnovi, che ella sia in grado di mettere una pietra sepolcrale su tutto il triste passato:

> Senti: s'è vero che tu m'ami e molto,
> com'or sereno or fatto cupo giuri,
> quando in petto così m'ascondi il volto,
> io voglio, io voglio che tu ti figuri,
> che ho solo te su le mie labbra accolto,
> dopo i materni baci dolci e puri.

Così ricomparve nella sua nuova opera poetica. In quello scorso di tempo, come la sua vita era stata tutta mutata, anche l'ambiente letterario si era rinnovato; e la Cattermole, dalla scuola del Prati e dei romantici, era passata a quella dello Stecchetti. Della prima maniera resta alcuna lieve traccia nel volume dei *Versi*: qualche ottava d'intonazione popolare, qualche strofa con le solite romanticherie. Ma la poesia dello Stecchetti, semplice e limpida, si confaceva molto bene all'ingegno della Cattermole, che già nel primo volume si presenta dotato di facilità, fluidità e chiarezza. E l'imitazione dello Stecchetti si riconosce così nella predilezione per la forma del sonetto e delle strofe brevi di settenarî ed endecasillabi, come in certi motivi descrittivi, in certe chiuse inaspettate, e nell'accoglimento di qualche particolare alquanto scandaloso.

L'arte della Cattermole non è ferma, robusta, incisiva, nè vigorosamente lirica. È, per lo più, il cinguettìo di una donnetta, che racconta non senza garbo le sue pene di cuore e gli altri suoi affetti; uscendo qua e là in qualche parola fine e delicata, ma più di frequente contentandosi di esporre alla buona i proprî sentimenti con frasi stereotipe o vaghe o ridondanti, le quali sono rese sopportabili dal tono del racconto sempre sommesso e schivo di alte intenzioni. Verseggia, ma di solito come chi usi una forma graziosa che gli

è famigliare, come chi prediliga per le sue lettere la carta inglese o l'inchiostro verde: senza che il verso e la strofa abbiano altro valore che quello di accompagnare con una lieve cadenza, e chiudere in una forma estrinsecamente terminata, la gioia, il sospiro, il pensiero fuggevole, che l'autrice comunica per mezzo di essi. Perciò anche ella riesce meglio nei tenui bozzetti, che non richiedono grandi sviluppi e forza e varietà di toni. Descrive un bambinello roseo fresco, irrequieto, che fa il bagno:

> E il bravo birichino
> tosto le membra paffutelle strascica
> fin accanto a 'l bacino;
> e batte giù con le manucce aperte
> l'acqua che sotto s'agita,
> che gli schizza sul viso e lo diverte.
> Fradicio tra le braccia,
> lo raccoglie la madre, e incipriandolo
> lo sgrida e lo minaccia.
> E medita nel tempo che lo veste,
> questo bisogno indomito,
> che tutti spinge a sollevar tempeste:
> l'uom con la tenebrosa
> mente, ed il bimbo inconscio con le piccole
> dita color di rosa!

Invece, negli affetti più forti e ricchi, la sua arte appare imprecisa, sommaria, scialba.

Nei suoi anni più maturi, si andava in lei accennando una nota lirica più profonda. Dal sonetto stecchettiano passava ad altre combinazioni metriche; dall'intonazione del discorso famigliare a qualche tentativo di canto:

> L'anima in me cantava un de' suoi cari
> inni religiosi,
> ch'ella modula, ahimè, sempre e più rari
> su la china degli anni egri e noiosi...

Così ella stessa scriveva; e i suoi ultimi versi mostrano una forza che manca ai precedenti:

Quando a notte alta si velano
le pie stelle, e il suon dell'ore
da San Carlo al Corso in dodici
balzi arriva nel mio cuore;
e la luna solitaria
per il ciel chiaro s'effonde,
e gli alati sogni calano
lievi, a frotte vagabonde;
su 'l terrazzo io muovo tacita,
e tra' fior del parapetto
l'ombra mia s'accampa immobile
sovra il muro di rimpetto.
Ma un'altra ombra a un punto sorgere
ecco dietro: su le chiome
sento un bacio e un respir tiepido,
che s'esala nel mio nome.
Non mi volgo io, ma con languido
atto il capo indietro piego,
e d'un braccio quel suo pallido
viso al mio stringo e rilego.
Le nostre ombre si confondono,
mentre avvinti si rimane,
e d'intorno alto singhiozzano
invisibili fontane.
Volan l'ore... Chi mai numera
i miei baci e i baci suoi?
Par che Dio non lasci vivere
nella notte altri che noi.

È un rapimento d'amore; e questo è un fremito di paura e una preghiera:

Signor dell'ampia terra,
Signor dell'ampio cielo,
odi: non farmi guerra:

sono un gracile stelo,
ed ho paura... Il cuore
s'agita e trema...
Che farò se l'amore,
se l'amor suo si scema,
avvezza alle sue collere,
avvezza al suo sorriso?

Prego, chinato il viso...
Ma di dietro ei m'allaccia,
e parmi d'improvviso
morir tra le sue braccia.

E questa è un'elevazione dell'anima, in una notte lunare, mentre, distogliendosi dai rumori, dalle canzoni e dalle risa che salgono dalla via, ella guarda una chiesa lontana, una guglia sottile che si erge nel vuoto come freccia d'argento lanciata nell'aere da mano sicura:

Io sollevo la fronte all'ampio cielo,
ogni rumor per me da torno tace:
e all'infinito, con quel bianco stelo,
ascende la sognante anima in pace.

E vi sono delicate impressioni, come dell'ultima foglia che cade dall'albero ischeletrito sulla neve, o dei fiori morti nel suo giardino, dei quali ella risente a un tratto la fragranza svanita:

Ecco, in un'onda gelida
di vento, quasi un memore saluto
mi giunge (io non immagino
d'onde, nè come), il vostro odor perduto...

Anche il sonetto, quando lo ritenta, è talora concepito diversamente; come si vede nel seguente, che, nonostante qualche particolare difettoso, è disegnato con vigore:

Un dì, quando con negra ala il dolore
mi percotea la testa giovinetta,
io sola, stanca, misera, reietta,
non repugnavo al bieco artigliatore.
E m'abbattevo, misurando l'ore
del mio supplizio, qual chi morte aspetta,
senza forza o desio della vendetta,
già rassegnata nell'inerte cuore.
Ma quando l'acre augello era trascorso,
mi sollevavo stupida, guatando
dov'ei volgesse impetuoso il corso;
e senza pur osar di lamentarmi,
tal mi lasciavo vivere, aspettando
ch'ei ritornasse per dilacerarmi.

Vi s'incontra, infine, qualche lirica nella quale, pur tra le solite incertezze e mollezze di espressione, l'autrice si solleva per la prima volta dalla visione immediata dei sentimenti e delle cose circostanti al sogno e al simbolo poetico; come è *La naufraga*:

Tu per le azzurre trasparenze mobili
dell'acque scintillanti,
che in lontananza un ampio cerchio segnano
tra i vapori del cielo, avanti, avanti,
agile e forte marinar, lo spazio,
cantando, apri alla barca:
mentre uno stuol di sogni alto nell'aria,
come riga di gru, l'oceano varca.
Quand'ecco su la molle onda che palpita,
ch'or flagella or carezza,
forte e lieve come un filo d'aliga,
spinta dalla rotta ala della brezza,
vien contro la tua nave una feminea
forma, che dormir sembra;
bianca sorella dell'antica Ofelia,
pur senza un fior su le marmoree membra.

Quella morta son io: morta in un pallido
naufragio lontano
(ha tanti drammi il mare immenso!), or vagolo
con vario moto, inconscio avanzo umano.
Ma non s'arresti la tua barca; attonito
tu non lasciare il canto;
non protender le pie braccia a raccogliere
il freddo corpo che ti passa accanto.
Poi che 'l mister l'avvolge, solitario
ch'ei nel mister dilegui...
Tu guarda in alto, e su l'ignoto oceano,
cantando, il corso e i sogni tuoi prosegui.
Avanti, avanti! L'orizzonte è splendido;
nuvole di viole
squarcia l'alba tua nova... A questa naufraga
sorrise omai l'ultima volta il sole.

Ma gli ultimi versi non attirarono nessuna attenzione, pubblicati postumi, qualche tempo dopo che l'autrice era morta sotto il colpo di rivoltella di un miserabile.

II.

Annie Vivanti ebbe Carmen nella fantasia. E volle essere la poetessa del capriccio, della passione fulminea, violenta e fuggevole, che si dà per quel che è, senza reticenze e scrupoli e contrasti morali, come senza inganni sentimentali. D'illusione, le bastava quel tanto che pur occorre a nutrire la fiammata della rapida ebbrezza.

Ed eccola a gettare in faccia alla gente la confessione dei suoi amori e delle sue follie: i suoi battimani, le sue esclamazioni di giubilo alla vista dell'uomo amato, al rivederlo dopo lunga assenza; le sue brame insaziabili, che chiedono

tutto o nulla; i suoi incontri con gli amanti che ha abbandonati; le sue predizioni ben fondate a quelli che ora ama e sa che abbandonerà fra non molto; le tristezze dei distacchi improvvisi; il rimpianto per le occasioni di godere non còlte a volo; i tradimenti; gli amori intramezzati e come resi più acri dal disprezzo e dall'odio. E poi scherni, monellerie, franche risate. Mette in satira l'Inghilterra, l'« aborrito paese » dov'è nata, gl'inglesi rosei, magri, scipiti, dagli affetti sereni, dal parlare sommesso, dal riso fioco; anelando al sole, al fuoco, all'amore folle e all'odio furente, al riso e al pianto e alla favella della sua Italia. Dichiara il suo odio contro i gatti, salvo che per quello che aveva in Isvizzera e che tollerava « perchè, come tutte le cose svizzere, era così stupido, che non pareva più nemmeno un gatto ». Esorta un ragazzo, quasi ce ne sia bisogno, alla vita allegra e a gettare i libri « in testa ai professori ». In qualche momento, alterna al riso il pianto innanzi ad alcuna sciagura o tristezza umana; o è presa da fervido entusiasmo per cose nobili ed alte. « *C'est bon la vertu!* »: dice una volta una ragazza in un *vaudeville* francese, facendo schioccar la lingua, come se appunto la virtù fosse un *bonbon*.

Ma Carmen è perversa e crudele, commette delitti o spinge al delitto. E la Vivanti è dominata anche da questo aspetto della figura della sigaraia sevigliana. Nei suoi versi, sembra dire di continuo: « *Si je t'aime, prends garde à toi!* »: e vi compaiono perfino gli elementi decorativi della Spagna di Carmen: le zingare, che predicono la ventura ad Annie, guardandole la mano: « Rechi malanni, danni, affanni, inganni! »; la zingarella bruna, che ama e uccide il suo amante legandolo a sè per sempre con la morte; un coltello catalano, che una donna carezza in tasca e che dovrà trafiggere il traditore della sorella, il quale s'è ora incautamente innamorato di lei, che s'apparecchia alla vendetta e nell'odiarlo pur lo brama con tutti i suoi sensi:

Ella è morta. Egli m'ama. — E orrendo, orrendo,
a me brucia nel sangue un cupo e strano
desiderio di lui. — Perciò l'attendo.
Ed ho in tasca un coltello catalano.

La Vivanti compose anche un romanzo: *Marion*, che descrive uno strano fiore di palcoscenico, anzi di caffè-concerto, una ragazza che è un misto di amore e di egoismo, di pudore e d'impudicizia, di compassione e di crudeltà, di orgoglio e di bassezza; la quale finisce col pugnalare la dolce, ingenua, inconsapevole, stupida moglie del giovane che essa ha amato, e con lo spingere ad accusarsi reo del delitto l'unico uomo che l'ha rispettata e protetta. È sempre la medesima figura, che l'autrice vagheggia come suo tipo ideale, modellando o ritrovando sè stessa in quella creazione da scena lirica.

Questo giuoco di fantasia, in parte sincero, in parte di reminiscenza e d'imitazione, si svolge in un ingegno felice, che ha assai forte e spontaneo il senso del ritmo e dell'immagine; in cui il pensiero balza e si muove subito come strofa, e le serie di strofe si raggruppano in organismi vivi. La gioia, la tenerezza, la crudeltà, l'ironia, l'angoscia informano a volta a volta quei ritmi riempiendoli di sè stessi, senza che si avverta quasi mai sforzo di riflessione o di volontà; e proprio come se quei ritmi fossero i corpi di quelle anime. Lo stupore e la depressione della tristezza è nelle strofe: « Il treno fischia e me lo porta via », in cui par di accompagnare la figura di colei che rimane sola, tornante muta, lenta, trasognata alla casa vuota; e il senso di stanchezza è nelle altre: « Io sono tanto stanca di lottare... ». Veri gridi di gioia sono quelli del ritorno:

L'ho riveduto!
Gli volarono incontro giubilanti
a stormo i sogni e i desideri miei!
Allodole dall'ali palpitanti,

rondini irrequiete ed usignuoli,
sbattendo l'ali e prorompendo in canti,
gli volarono incontro i sogni miei!
 L'ho riveduto!
Io non gli seppi dare il benvenuto.
Rigida e bianca l'ho guardato in faccia,
con gli occhi estasiati e il labbro muto;
forse la luce d'una gioia immensa
nel mio pallido volto egli ha veduto,
poichè, senza parlar, stese le braccia.
 L'ho riveduto!

o l'affermazione piena di stupore, come di cosa che le si scopra inaspettata, della bontà di Dio: « Dio, siete buono! ». L'impeto impaziente di chi vuol come liberarsi da una stretta e correre al mondo ch'è suo, si fa strada energicamente nel ritmo della lirica: « Lasciami andare ». Talvolta le parole scorrono accavallandosi le une sulle altre, piene di ripetizioni e di blandizie:

Oh come t'ha baciato in viso il sole!
come sei grande e bruno e forte e bello!
come hai teneri gli occhi e le parole,
 o mio fratello!...

Talvolta, è calma e crudele:

 Tra poco, quando cesserò d'amarti,
ritroverò il mio riso impertinente,
ritroverò le mie perfidie e l'arte
di torturare e innamorar la gente...
 Tra poco, quando cesserò d'amarti,
scontrandoti per via smorto e severo,
passerò accanto senza salutarti
cogli occhi rilucenti e il cor leggero...

O calma e ammonitrice, come persona di certe cose ben esperta:

Quando sarò partita, piangerai.

. . . .

Quando sarò partita, m'amerai;
diverrai meco tenero, indulgente;
m'amerai capricciosa ed insolente,
leggiera e senza cuore m'amerai;
mi stenderai le braccia avidamente,
e desolato mi richiamerai!
Quando sarò partita, piangerai.

Talvolta ancora, scherzosa, come nel *Valzer*, in cui un giro di valzer si traduce rapidamente in una filza di quinarî, e l'arresto improvviso e il saluto in un unico endecasillabo finale, che raggiunge l'effetto comico voluto.

Si potrebbero ricordare parecchie altre poesie ricche di movimenti spontanei e d'immagini vivaci; com'è quella della fanciulla sorridente e aprente gli occhi azzurri per la gioia del bacio del suo amante, mentre la Morte, dietro lei, la guata; l'altra dell'apparire dell'alba, dopo una notte insonne; il rimpianto ostinato pel bacio non ricevuto; le strofette della bambina cresciuta tra le bestemmie e le percosse, « la gracile bimba spaventata », che, morta, gli angeli accolgono in cielo:

mirando in quel pallido viso bianco
la bocca che non fu baciata mai.

Anche il romanzo, che abbiamo ricordato, spicca sui soliti, perchè concepito e scritto con sentimento d'arte, in forma rapida e franca, senza stento, come si vede già dalla lettera dedicatoria al fratello, una lirica in prosa; e, quantunque pecchi di teatralità, di enfasi e di non poca superficialità nello svolgimento, ha pagine assai felici, come son quelle che narrano la fanciullezza di Anna o le rapide crisi di ostinata bontà e di ostinata malvagità di Marion.

Ciò che macchia le liriche della Vivanti, che siamo venuti ricordando, e tutte le altre comprese anch'esse nell'unico volumetto da lei pubblicato, è la insufficiente elaborazione

artistica. Una poesia, di solito, nasce a più riprese: dopo una lunga incubazione, prende una prima forma, in cui c'è vita, ma non esplicata e libera, anzi involuta e impacciata; in un secondo periodo, rinnovandosi la prima ispirazione, si è in grado di ripigliare l'abbozzo e determinarlo in ogni parte e compierlo. Parecchi poeti ci hanno descritto questo duplice periodo di generazione e di rigenerazione. Ma la Vivanti si mostra incapace di pervenire al secondo periodo: la sua poesia è generata, ma non rigenerata: somiglia sovente un bambino nato sano e vitale, che l'incuria e l'abbandono hanno reso storpio o rachitico. L'autrice, che non prende sul serio la vita, sembra non prendere molto sul serio nemmeno quel fiore della vita, che è l'arte.

Gli esempî di questo grave difetto si raccolgono quasi da ogni pagina delle sue liriche. Si legga *Destino*, e si veda come le lungherie, e le parole messe per compiere alla men peggio la rima e il verso guastino la rappresentazione che vi si vuol dare della lotta tra un uomo che respinge, disprezza, schernisce, insulta la donna dalla quale si sente attratto a perdizione, e colei che gli resiste e lo vince, buttandogli in volto con persistenza, e quasi con rabbia, il suo motto d'amore. Comincia:

> Egli mi disse: — Quanto sei mutata!
> come hai gracile il corpo e il viso gramo!
> Dimmi che fai, fatale e sventurata? —
> Io gli risposi: — T'amo! —

Il dialogo si trascina gonfio di troppe locuzioni contorte e vane:

> Egli mi disse: — O demone morente,
> e maledetto, lévati e va via!
> vada in oblio sepolta eternamente
> la tua Viltade e mia!
> O grigio, o sonnolento, o grave oblio,
> a ottenebrar la mente oggi ti chiamo;
> strappa costei dal desiderio mio! —
> Ed io gli dissi: — T'amo! —

Qualche strofa è condotta con sicurezza e perciò con semplicità:

> Egli guardommi: un brivido lo scosse.
> Lento levò la mano, e sulla faccia,
> sulla pallida faccia mi percosse!
> — T'amo! — E gli aprii le braccia.

Anche nell'*Aut-aut* l'avidità e l'eccesso di brama, che si vuol esprimere, non riesce a trovare la forma efficace:

> Io voglio il sole, io voglio il sole ardente,
> che l'ebbrezza mi dia del suo splendore;
> o pur la buia notte ed il fragore
> forte della tempesta alta e furente.
> La grigia nebbia il core la detesta:
> datemi il cielo azzurro o la tempesta;

che ha più oltre di queste anche peggiori brutture:

> Oh, se non m'è concesso l'infinito,
> ch'io, l'ali infrante, giaccia seppellito (*sic*);

e nella chiusa precipita fino all'ingenuo fraseggiare di un'educanda o di una maestrina di scuola normale:

> Tutti i tuoi baci dammi e tutto il core,
> o la croce sublime del dolore!

Descrive il chiacchierare artificialmente allegro, che si fa intorno a una povera malata di tisi, la quale tutti sanno condannata e con quelle arie tranquille e disinvolte procurano d'illudere. L'ammalata rientra nella sua stanza, e i visitatori la riaccompagnano fino all'uscio sorridenti. Ma, rimasti soli, il finto sorriso di lietezza che lo sforzo durato serba ancora per un momento sui volti, fa un macabro contrasto con l'ondata di dolore, che torna violenta. Senonchè, questa sincera, questa vivace impressione non si traduce nel periodo e nel verso, e ne esce un mezzo indovinello:

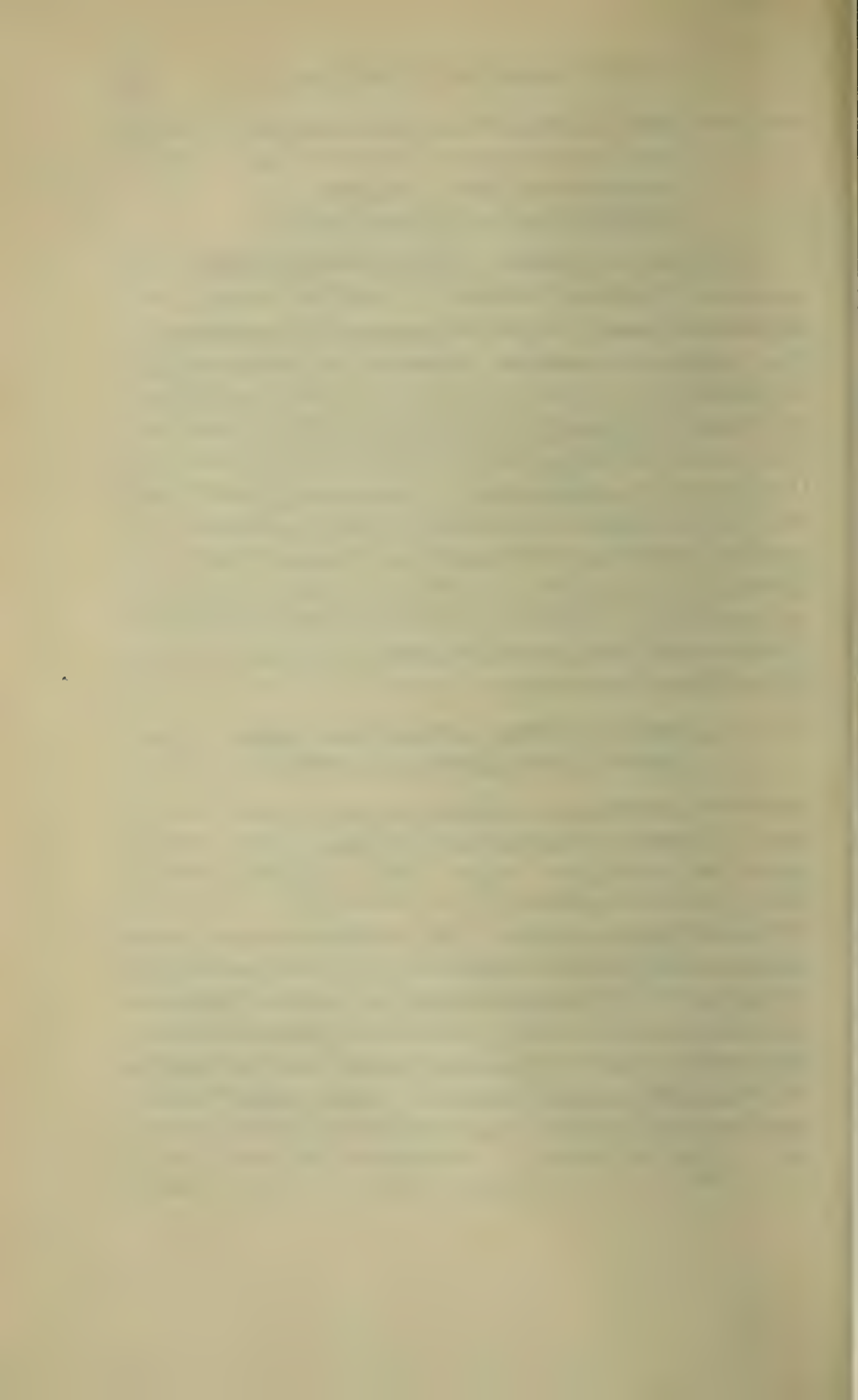
Poi ci guardiamo in faccia spaventati,
e non possiam parlare. E ancora il riso
che dovea confortarla — disperati! —
agghiacciato d'orror ci torce il viso!

Il Carducci, che presentò la Vivanti ai lettori italiani, non potè tacere di codesta deficienza; e nella sua lettera di presentazione scrisse: « Ciò che nel mestiere del verseggiare italiano dicesi con neologismo pedantesco la forma — un che di postumo al concetto, per lo più, un che di appiccicato tra la posa e la smorfia, — a lei manca ». Ma la forma non è un che di postumo al concetto, nè è la posa o la smorfia, la quale è invece deformazione. È da credere perciò che egli volle questa volta, nell'enunciare il biasimo, attenuarne in qualche modo l'espressione per la cortesia richiesta dall'ufficio di presentatore. Per altro, a ragione il Carducci soggiungeva che molte volte la poesia della Vivanti, per l'immediatezza della rappresentazione e per la spontaneità dei movimenti, lo rapiva. —

Che cerco? Nulla. Attendo il mio destino,
e rido e canto e piango e m'innamoro:

dichiarava l'autrice, nel prologo del suo volume. Piange di rado, s'innamora non mai troppo o troppo a lungo, ride più spesso, ma canta quasi sempre, canta veramente; sebbene per lo più canti canzonette.

Quanto al suo « destino », non sapeva ella stessa quale potesse essere; e, forse, l'attesa è anche da mettere con gli altri parecchi atteggiamenti enfatici, che la Vivanti volentieri prendeva nei suoi versi. Ma il suo destino artistico fu di lanciare all'aria i suoi trilli durante qualche anno di vivacità e di buona disposizione giovanile; e presto tacere. Carmen aveva finito di recitare la sua parte e rientrava nelle quinte.

1906.

XLI

ADA NEGRI.

La poesia di Ada Negri, della giovinetta maestra di villaggio, figliuola di operaia, vivente tra operai e contadini, fu salutata al suo apparire come poesia antiletteraria, materiata di vita reale, sommamente sincera. Ecco (si disse), fra i tanti che ripetono fastidiosamente gli echi stanchi di una letteratura esaurita, questa donna, questa giovinetta, ci parla di ansie, di speranze, di lotte effettivamente provate e sostenute: raccoglie le voci di altri esseri umani, come lei e con lei soffrenti e speranti; e ci fa sentire i problemi della tormentata vita moderna.

Ma è bene mettere in guardia ancora una volta sugli equivoci di questo concetto della sincerità nell'arte. Anche gli scrittori più frigidi e letterarî muovono di solito da sentimenti realmente provati; anche i petrarchisti, i proverbiali petrarchisti, erano quasi sempre (come sa chi per loro spende la vita nelle biblioteche e negli archivî) innamorati di qualche donna di carne ed ossa, che talvolta rendeva loro perfino il servigio di morirsene nel meglio della pioggia delle lagrime e del vento dei sospiri, sicchè essi potevano, con piena buona coscienza, scrivere la seconda parte dei loro canzonieri, quella *In morte della sua donna.* Ad essi non mancava la sincerità

reale, o iniziale che voglia chiamarsi: perchè sarebbe dovuta mancare? è forse cosa rara che si soffra per le proprie miserie, si ami pazzamente, si pianga per la morte della propria amante e della propria moglie? chi non ha amato, patito e pianto? Ciò che mancava a quegli scrittori era, invece, la sincerità artistica: la quale poi non ha bisogno di lunghe definizioni, perchè fa tutt'uno con l'arte stessa. Un artista, che sia davvero tale, è sempre artista sincero; nè vi sono altri artisti sinceri che gli artisti senz'aggettivo.

Perciò, se l'opera poetica di Ada Negri doveva meritare quel saluto entusiastico, nol poteva altrimenti che per la sua intrinseca virtù poetica, per quella sincerità che non solo non è fuori della poesia, ma non vi è neppur dentro a mo' di carattere particolare e subordinato, perchè è la poesia medesima.

E la poesia, e non la vita reale, la poesia, e non la giovinetta coraggiosa e la donna di alti e gentili sensi, noi cerchiamo nei suoi libri, che sono libri e non vita. E impronte, ora forti ora deboli, d'ingegno poetico erano già in molte parti del suo primo e giovanile volume: *Fatalità*. Qualche volta, in alcuni brani efficaci; più spesso, nel modo in cui la lirica prorompeva, in ciò che potrebbe dirsi la sua linea generale. Gli accenti e i ritmi migliori la Negri li trovava allorchè dava espressione alla brama che si agitava in lei di vita e di azione, di moto e di luce spirituale, al suo sentimento di balda fiducia, anzi di sicurezza, che sormontava le tristezze e le angosce:

> Crebbi così, racchiusa in un dolore
> torvo, senza parole;
> crebbi col buio intorno e qui nel core
> una feroce nostalgia di sole...

« Nostalgia di sole ». Questo era ciò che occupava il sommo della sua coscienza, in quegli anni. E da questa brama

nasceva in lei energia e risolutezza. La miseria? Poteva bene farsi innanzi, la miseria: era accolta degnamente:

> Chi batte alla mia porta?...
> Buon dì, Miseria; non mi fai paura.
> Fredda come una morta,
> entra; io t'accolgo rigida e secura.
> Spettro sdentato da le scarne braccia,
> guarda!... ti rido in faccia.

La personificazione, che riesce fredda in altri casi, in questo canto di scherno è naturale, quasi fantasma prodotto e oggettivato dallo scherno stesso e dall'amarezza:

> Vecchia megera esangue,
> che ti nascondi nel cappuccio nero,
> io nelle vene ho sangue,
> sangue di popolana ardente e fiero;
> vive angosce calpesto e pianti ed ire,
> e muovo all'avvenire.

Il mondo? Quel mondo, che appare così estraneo, inerte, e nella sua inerzia nemico, ai giovani (i quali sono giovani appunto perchè non hanno ancora compreso il mondo e se lo fingono a fronte, avversario da atterrare audacemente), è insultato dalla Negri con ogni sorta d'improperî; ma, tra gli improperî, si leva un verso, un verso solo, di superbia e di gioia:

> Tu strisci, io volo; tu sbadigli, io canto.

Altre volte, sogna: sogna l'assurdo, saltare in groppa a un cavallo arabo, e correre correre sino ai confini della terra:

> verso l'ignoto ti slancia, t'avventa;
> tutto disfido se in faccia mi venta
> la libertà!...

o di perdersi nel turbinio dell'uragano, stretta al petto dell'uomo amato:

> A me d'intorno l'ulular del vento,
> buio, schianto, furor;
> sotto i piè la ruina e lo spavento,
> la testa sul tuo cor...

Sogna il suo medesimo sognare, irruente ma vago, che non si è fissato ancora sopra un oggetto determinato. E chi sa? quel suo anelito era l'eterno sospiro della donna, quale si effonde in certe tenere parole di una sua lirica, che sembrano appena mormorate, dove il bisogno di pianto, il bisogno di pace, si svela, in ultimo, bisogno d'amore.

In questo rigoglio di forze, che si dibattevano senza oggetto concreto, Ada Negri palpitava di ammirazione per ogni cosa che le desse immagine di forza. La macchina di un opificio le appare quasi belva furente:

> Di cinghie, d'acciaio, di morso, di foco
> di spire temuto signor,
> il mostro sbuffante nel vigile loco
> si nutre d'immenso clamor.
>
> Folleggia, sghignazza, divampa, s'allenta,
> stridendo si ferma e ristà:
> poi torna all'assalto, si snoda, ed avventa
> nel cielo il fatidico hurrà.

La terra, che ella ama e alla quale invita gli uomini che se ne sono straniati tra gli artifizî della civiltà, è la vera terra, la terra grassa, che vive:

> Qual pienezza di vita entro la bruna
> zolla, che s'apre de la vanga al morso,
> e insetti e semi e caldi amori aduna!...

Forte e ribelle; colei che guardava in faccia, sfidando, la macabra visitatrice Dama Miseria, risente la sfida che i conculcati, i vinti, pur nella loro sconfitta, mandano all'umanità. Il cadavere di una giovane donna, steso sul tavolo dell'anatomista, narra il suo passato all'uomo che l'esplora freddamente; e sa di aver ferito quell'uomo nella parte dell'anima che non dimentica:

Tutta nuda così sotto il tuo sguardo
  ancor soffro; lo sai!...
Colle immote pupille ancor ti guardo,
  nè tu mi scorderai.

Anche nel volume seguente (*Tempeste*), dove l'ansia della lotta comincia a dar luogo ad altre ispirazioni, sprizzano faville di poesia. Ecco: la giovinetta è uscita dalla sua oscurità, ha raggiunto ciò che la società chiama vittoria. Può recarsi all'ospedale a vedere il letto dove morì il suo povero padre, e dire, con trepidazione non priva di qualche orgoglio, ora che il più aspro della via è superato:

O padre mio, ch'io non conobbi, senti
la mia voce ora tu?... La creatura
che abbandonasti ai geli, a la sciagura,
            agli schiaffi dei venti,
è cresciuta, ha sofferto, ha lavorato,
ti piange...

Può far quasi la filosofia della sofferenza e comprendere ciò che ha di drammatico, e perciò di caro al cuore umano:

Soffrir?... soffrire è vivere: è la vertigin muta,
la voluttà tremenda, cieca, de la caduta,
            giù, sino al fondo, giù:
udir del precipizio la soffocata voce,
dissetarsi di fiele, piegar sotto la croce,
            singhiozzare: mai più. —

Poi scorgere ad un tratto nel buio un tenue raggio,
rinascere a la speme, a la luce, al coraggio,
all'amore, a la fè:
aggrapparsi a una corda, sentir nel corpo esangue
scorrere a fiotti, a gorghi, un rinnovato sangue,
e rialzarsi re!

La donna, col suo abbandono d'amore, riappare in lei, ed ella rifà il canto dell'antica Saffo:

Il desiderio mio ne l'ombre tacite,
rogo e martirio, lampeggiando avvampa.
Ma l'ora passa — e spegnesi
a poco a poco, la solinga vampa.
L'alba, triste nei veli,
in un pallore di sudario spunta:
perduta è l'ora de la nostra ebbrezza:
essa morì consunta.

È l'animo materno già s'affaccia, come nel sospiro per le casette bianche, che chiudono nel loro seno la felicità familiare:

Casette bianche, sfavillanti al sole,
con le finestre aperte e a' piedi il verde...

La maternità e l'amore sono i motivi del suo terzo volume. Qui è qualche lirica di felicità e di gioia assai delicata (*Primule*) e anche intensa (*Ricòrdati*), qualche impressione di vita familiare riprodotta con freschezza, come è la madre accanto alla bimba dormente:

S'addormentò la bimba, con la mano
ne la sua mano, ed ella più non osa
toglier la sua da quelle
piccole dita, petali di rosa...

e il brivido che attraversa due cuori di genitori, mentre godono la calma e la felicità di cui è molla e sostegno intimo la loro unica bambina:

. . . . . ci penetra
ormai la dolcezza del nido.....

al súbito pensiero che la morte potrà loro tutto rapire di un colpo: a quel pensiero, che rende vili i più forti. — Spunta già la poesia delle memorie: gli anni della prima giovinezza, nel villaggio lombardo, quegli anni di tormento e di preparazione, sono rievocati con tenerezza nel *Ritorno a Motta Visconti*, quando l'autrice era stremata da lunga malattia, e più reciso le si mostrava il distacco tra la realtà sognata e la realtà reale. In quei luoghi, che avevano come assorbita tanta parte di lei, si aggira dapprima quasi trasognata:

Ella d'intorno si guardò tremando,
e riconobbe la selvaggia e strana
terra, che a fiume si dirompe e frana
entro l'acque che fuggon mormorando...

La sua vita d'una volta palpita ancora in quell'aria:

Piegavano gli steli
intorno, ed ella respirava il vento:
vento di libertà, di giovinezza,
soffio di primavere
sepolte, belle come messaggere
di gloria, piene d'ali e di bufere
violente e d'immemore dolcezza!...

Ed ha un ritorno triste sul presente:

Ma la vinta or sei tu, che de la morte
senti, a trent'anni, il brivido ne l'ossa...

Lampi poetici, impronte, tracce, motivi; e non poesie compiute. A penetrare nella visione che le balena innanzi, a condensare gli sparsi elementi poetici, a riempire adeguatamente i ritmi iniziali, Ada Negri trova impedimenti quasi

insormontabili in due forti nemici che ella ha in sè: — due; e forse il secondo più pericoloso del primo.

Accade talvolta che in un artista si accendano ardori di azione, ma, invece di passare all'azione vera e propria, egli pensi: — A ciascuno il suo istrumento; io sono artista, e servirò dunque al mio ideale, adempirò al mio dovere col pennello e col canto. — La seduzione a formare questo proposito è tanto maggiore, in quanto, almeno in tempi ordinarî, un artista non si piega all'opera pratica, che richiede pazienza, tenacia e disciplina; e gli è più agevole torcere al suo nuovo proposito l'oggetto che si trova tra le mani, la sua arte.

Ada Negri sentì presto, ossia già nel suo primissimo periodo, l'impulso all'azione. Nel mescolarsi alla vita dei proletarî, « sorse (come ella stessa ci ha narrato di recente) nel *suo* cervello l'idea di una poesia diretta e tagliente, come lama di coltello, che dicesse, con l'evidenza del sangue che sgorga a fiotto da una piaga, i dolori e le miserie della povera gente »; e concepì le sue prime poesie di carattere sociale: *Sulla breccia*, *Il canto della zappa*. Quella prima idea si ampliò e afforzò di un « sentimento di fraternità dolorosa », e « divenne spontaneamente il bisogno di un bel grido, che salisse alto, che echeggiasse lontano ». E quando, dopo parecchi anni, in mutate condizioni domestiche, la Negri provò i sentimenti della maternità, si produsse in lei di nuovo ciò che essa ha chiamato « fenomeno di fraternità ». Ripensò alle madri, a tutte le madri, al concetto della madre, all'ufficio sociale della maternità; e disegnò un canzoniere che sta come in mezzo tra una Sociologia e una Religione della Maternità.

Per questo suo bisogno di missione, per questa missione da lei accettata, le sembra quasi di non appartenersi. Dalle case operaie, dalle scure fabbriche, dalle umide risaie, le giunge il pianto alterno, incessante. Le orde dei vinti le si rivolgono: « Essi cercano me ». I minatori sbucano di sotterra,

vittime o ribelli, e le dicono: « O fanciulla, sei nostra e ti vogliamo ». Nelle sue viscere devono passare quei dolori, quegli spasimi, quei singhiozzi, perchè ne esca poi un canto, e dappertutto tuoni « la profetica *sua* voce commossa ». « Fino alla tomba la mia strada è questa », ripete a sè medesima; e l'inflessibile dovere, che le sta sopra, le vieta di porger l'orecchio a parole d'amore, la interrompe nell'estasi dell'amore, pungendola come di rimorso; in obbedienza al dovere, Ada Negri si pianta innanzi al mondo a « sferzarlo con la frusta del suo verso », o si fa ad additare al « vecchio secolo » nuove « eccelse cime ». Diventata madre, sono ora le madri che la perseguitano ed assediano, le madri dolorose, e le affidano la nuova missione:

Madri noi siamo per l'angoscia e il pianto,
non per cantar su rosee culle un canto:
cantalo tu — che il mondo abbia pietà —
questo supplizio di maternità.
Tu che scrivi col sangue dei fratelli
caduti e coi singulti de i ribelli;
tu che lottasti con nemica sorte,
canta il dolor più forte della morte...

Ma, si sa, ogni tentativo di fare dell'arte una missione uccide l'arte. La poesia è fine e non mezzo: abbassata a mezzo, si disfà, e scorre via di tra le dita come sabbia fine. Giacchè tutto può entrare nell'opera poetica, e niente può esservi messo per proposito; all'opposto dell'azione, che è tanto più azione quanto è più fortemente retta e diretta dalla volontà. Un poeta, che dica: — Sarò il poeta degli umili, — non sarà poeta nemmeno degli umili, perchè cesserà d'essere poeta affatto. L'uomo pratico pone il programma alla sua vita futura: Annibale giura odio a Roma, Francesco d'Assisi celebra le nozze con la Povertà, Mazzini e Garibaldi si sacrano all'Italia. Ma come un poeta può prendere impegni? Che sa egli di ciò che farà, ossia di ciò che sentirà domani?

Formare propositi circa il contenuto della propria poesia, sembra un lieve ed è un grave atto di coscienza, che produce effetti letali. Tócca dal vento caldo della pratica, la poesia inaridisce subito. Ciò che era lirica, si muta in eloquenza; ciò che era fantasma, in cui l'anima si obliava rapita, si muta in esemplificazione. La lirica francese, tra le altre, è stata per gran parte rovinata dall'atteggiamento pratico: il che spiega poi le frequenti ribellioni dei parnasiani, decadenti, suggestionisti, coloristi, musicalisti, e altri artisti «di eccezione», come li chiamano. Anche la maggior parte dei volumi di Ada Negri sono contessuti di eloquenza e adorni di esemplificazioni, con le quali l'eloquenza cerca di chiarire e fissare i pensieri che espone e non canta.

Passano, in quei volumi, le immagini del birichino di strada, della madre operaia, della povera vedova, degli scioperanti, dei minatori, del fanciullo tisico, della donna che ottiene in grazia per una sera il letto nell'asilo notturno, della mano troncata dall'ingranaggio di una macchina; e poi, nell'ultimo, delle madri: la madre che gitta sulla strada il suo parto, la madre del regicida, la dama che si rende volontariamente sterile; e altre moltissime. Ma sono tutte immagini pallide: schemi. Se anche Ada Negri ha visto, la sua visione le si è scolorita subito nella fantasia, diventando l'esemplare di una classe sociologica o un caso clinico da farvi sopra le opportune considerazioni.

Dovrebbe essere una scena d'indimenticabile tristezza la *Fine di sciopero*. Ma se noi prendiamo interesse agli eroi del *Germinal*, non possiamo fremere con quelli di Ada Negri, che sono non già scioperanti, ma il «concetto» degli scioperanti:

> Si fissarono in volto emunti, lividi,
> per insonnia, per fame e per dolore,
> stanchi di lotta. — E l'uno disse, torbido:
> – A che scopo?... Si muore. —

La loro condizione è ritratta genericamente, coi motivi che rendono inevitabile dappertutto la fine degli scioperi mal cominciati, e che si trovano indicati nei trattati di economia e vengono ripetuti dai giornali in siffatte occasioni. La lirica tenta un principio semplice e solenne; ma l'aggettivo è incolore: « emunti, lividi »; la frase esce prosaica: « stanchi di lotta, per insonnia, per fame ».

> E un altro disse: — I miei bambini languono
> di stenti. — E un altro: — Inferma a l'ospedale
> è la mia donna.....

L'autrice avverte che questa enumerazione non è rappresentazione; che le parole, che ella adopera, non sono efficaci; che quegli uomini dicono cose triviali, come non sogliono i soffrenti e i disperati, poeticissimi nei loro detti. Epperò si sforza di rialzare il tono con l'enfasi, che chiude la strofe:

> . . . . . Su le teste un brivido
> passò nero, glaciale.

Ma è un brivido non preparato dalle cose precedenti, e che perciò non si trasmette al lettore.

Altro esempio. L'occhio di lei si ferma, tra compassione e ribrezzo, su una meretrice affamata, che passeggia di notte al lume dei fanali:

> Sfiora lieve il selciato una figura
> di donna. — Senza posa, lentamente,
> s'aggira per la via che vede e sente;
> e l'ombra sua, riflessa ne le zone
> di luce, ondeggia come biscia impura.

Ma, non appena iniziata la rappresentazione, l'autrice si perde in considerazioni:

> Il corpo così bianco sotto il nero
> vestito, è terra senza spirto. — Tutto,

fuor che la cieca fame è in lei distrutto;
niuna miseria è più cinica e ignava
di quella forma che non ha pensiero.

E seguono gl'interrogativi e le invocazioni:

Chi mai la coscienza le divelse?...
Che lungo dramma la gettò sul vuoto
lastrico a notte, in caccia d'un ignoto?...
Un'occulta pietà trema e s'effonde
su su dei cieli per le vôlte eccelse.
Pietà!...

C'è il troppo e il troppo poco: la rappresentazione è sommaria, il comento esuberante. Ma un artista, in questi casi, non comenta: guarda. Salvatore di Giacomo ha ritratto una scena simile in una poesiola, messa sotto la vignetta di una cartolina postale:

Irma.

D' 'a lucanna, aieressera,
mmiez' 'a via nne fuie cacciata:
mmiez' 'a via sulagna e nnera
tutt' 'a notte Irma è restata.
Tutt' 'a notte ha fatto 'a cana:
sotto e ncoppa a cammenato
na serata sana sana.
E nisciuno s'è accustato...
Irma: nomme furastiero:
ma se chiamma Peppenella;
fuie ngannata 'a nu furiero,
e mo... campa... (Puverella!)
Passa gente. È fatto iuorno.
— «Psst!... Siente!...». E rire... e chiamma...
C'ha dda fa si ha perzo 'o scuorno?
C'ha dda fa? Se more 'e famma.

Mmerz' 'e nnove s'ha mangiata
na fresella nfosa all'acqua.
E mo, comme a na mappata,
stà llà nterra. E dorme, stracqua.

E non ha provato il bisogno di comentare la sua pittura, che parla da sè. Il ribrezzo per l'abbrutimento, la pietà per la sofferenza, il sorriso d'amarezza per quel che di comico si mescola alla figura triste (*Irma: nomme furastiero...*), il sentimento della fatalità, semplicemente e non rettoricamente inteso (*C'ha dda fa?...*), sono tutte cose che il Di Giacomo ha pensate, ma le ha pensate in immagini. La Negri definisce: «è terra senza spirto»; il Di Giacomo narra: «e mo... campa!».

Un lungo componimento in tre parti descrive un incendio in una miniera: nella prima parte, descrizione schematica del lavoro che colà si compie; nella seconda parte, descrizione, non meno schematica, dell'incendio e della morte dei lavoratori; nella terza parte, considerazioni:

Ma i figliuoli dei morti, oh triste, inane
gente!... cresciuti a stenti ed a squallori,
diventeranno per un soldo e un pane
anch'essi minatori.
E ad uno ad uno scenderan nell'ombra;
e forse un giorno, dentro i negri scavi,
ne la caverna smisurata e ingombra,
al suon di colpi gravi,
inciamperan ne l'ossa d'un parente:
al subito tremor d'intima guerra
si curveran le fronti, e sordamente
cadran le picche a terra.

Preferisco d'assai il brano dell'Aleardi, da cui questo è imitato, dei mietitori nella campagna romana, che non tutti tornano alle loro case; c'è qualcuno che muore sul solco: egli non «vede» i compagni allontanantisi per la strada che li

riconduce alla patria comune »: « ode » (o divina tristezza!) il suono delle zampogne del ritorno; e l'orfanello, che nei venturi anni discende a falciare gli stessi campi, sente talvolta tremare la falce sotto il manipolo; ma non prorompe in gesti drammatici. La commozione è alquanto lisciata nella parola dell'Aleardi, e nondimeno assai più naturale che non sia nella Negri:

> lacrima e pensa: — Questa spiga forse
> crebbe su le insepolte ossa paterne.

Un occhio che si gonfia di lagrime; non una picca che cade a terra e risuona sordamente. L'Aleardi non aggiunge considerazioni: la sua anima si è incontrata per un momento con le anime di quei taciturni contadini, ha palpitato con esse, e ne sono venute fuori poche parole, pochi versi, di quelli che restano. — Un artista di tutt'altro animo ed arte è il Verga; ma si veda il suo Rosso Malpelo, il figlio del minatore che lavora alla cava dove suo padre si è perduto. Non vi sono in quel racconto intenzioni e considerazioni, e sembra tuttavia che vi siano infinite intenzioni, e dà luogo a infinite considerazioni, per la virtù che è propria della realtà, poeticamente espressa.

Un ultimo esempio della lirica sociale della Negri. Un giovane di vita molle e oziosa è preso d'amore per la poetessa, e glielo dice. Ed ecco la poesia sociale interporsi tra quell'uomo e quella donna, e dettare la risposta:

> Dunque, tu m'ami. Hai confessato; or, trepido,
> taci ed attendi, e ti scolora il viso
> un'onda di pallor.

Il povero innamorato sembra un reo còlto in flagrante delitto, o un briccone furbo, che alfine è incappato nella rete. Il: « dunque », « l'hai confessato », fanno prevedere l'intemerata che seguirà. Ed è un'intemerata coi fiocchi: — Ma sai

le ansie, le battaglie e gl'impeti di un ideale? Sai che cosa sia soffrire? Hai lavorato? Non mi rispondi? Oh, vattene! Oh se tu fossi affaticato e lacero..... Ma tu chi sei? — Eppure, chi sia quell'uomo che le sta innanzi, l'ha detto l'autrice stessa, involontariamente: è uno che

trepido
tace ed attende, e gli scolora il viso
un'onda di pallor...

È un povero innamorato; e meritava più pietosa risposta, che non quel turgido sermone. Il quale poi è rivolto non contro lui, ma contro una classe sociale; al modo stesso che, come abbiamo notato, parla qui non una donna, ma la Poesia sociale. Se tra quella donna popolana vagheggiante altra immagine d'uomo e d'amante, e quell'ozioso gentiluomo, fosse accaduto un vero urto di temperamenti opposti, oh quali altri accenti, e personali e immaginosi e sensibili, sarebbero scoppiati! Poichè sono in vena di reminiscenze, ricorderò ancora un riscontro, quel luogo di *Risurrezione* del Tolstoi, dove Katiuscia, la donna che si è perduta e ha terribilmente sofferto, grida il suo aborrimento, — peggio ancora, la sua repugnanza fisica, — al suo seduttore, al nobile signore che ora si concede il lusso del rimorso e assume il còmpito di redimerla e di espiare: « Mi sei odioso, tu, capisci? gli occhi tuoi mi sono odiosi, come mi è odiosa la tua schifosa e grassa persona. Va via! Va via! ». Ma la Negri invece:

Non m'importa di te — va — ti disprezzo,
fiacco liberto d'una fiacca età!...

Si potrà osservare che, se la missione che Ada Negri si è addossata, turba o ammazza la sua arte, ci si guadagna qualcosa che vale quanto e più dell'arte: invece di belle poesie, si hanno buone e nobili e utili azioni. E, se fosse così, l'osservazione sarebbe giusta; benchè noi, che qui parliamo di

poesia e non di vita pratica, non avremmo più ragione d'intrattenerci su quei componimenti. Ma allorchè un artista abusa della sua arte riducendola a strumento, non è da credere che ne venga fuori l'azione: non vien fuori nulla: l'istrumento, troppo delicato pel lavoro troppo rude al quale è stato sforzato, si spezza. Doppia perdita: manca da un lato la poesia, e, dall'altro, l'azione si risolve nel vuoto. — È accaduto un conflitto tra soldati e popolo affamato e tumultuante, e si è versato sangue. Che cosa fare? Se siete combattenti in un partito politico, voi ne trarrete variamente occasione per proporre una legge sui casi in cui i soldati possono sparare sulla folla, o darete di piglio all'arma terribile dello sciopero generale in segno di protesta, o da conservatore prudente studierete il modo perchè i conflitti non giungano mai a quegli estremi, o da reazionario imprudente proporrete un plauso all'esercito e un'onorificenza all'ufficiale che ha comandato il fuoco. Ma Ada Negri vuol fare anch'essa qualcosa. Legge la nota di cronaca, balza dalla sedia: che farà?

— Di chi la colpa? — con gran voce dissi.
E in nome degl'insorti e dei venduti,
dei fratricidi in nome e dei caduti,
qualche cosa ne l'ombra io maledissi.

Che è propria l'azione di chi non sa che cosa si fare. Poesia non è, ma non è, mi sembra, nemmeno azione utile. — È risaputo quanto siano difficili i programmi politico-sociali, massimi o minimi, tantochè i meglio ponderati di essi si svelano utopistici o ricevono molteplici deformazioni nei casi nuovi di vita coi quali s'incontrano. Non si darà dunque gran peso al programma escogitato da Ada Negri:

una virtù d'amore
infinita, immortal come il Creato,
o forti, può guarir quel disperato
cumulo di miserie e di dolore.

> Basterebbe che incontro a le diserte
> anime singhiozzanti i vincitori
> movessero fra siepi alte di fiori
> benedicendo con le braccia aperte.

Che mi sembra più vago, perfino, dei programmi politico-religiosi di Antonio Fogazzaro!

L'errore in cui è caduta Ada Negri si può chiamare « generoso », come in un caso simile abbiamo detto del Guerrazzi; e si può così chiamarlo, perchè schietto e ingenuo è il suo desiderio iniziale di bontà e di giustizia, e, d'altro lato, l'interiore passaggio dall'arte pura all'arte missionaria accade veramente in lei con rapidità grandissima: tanto che ella può illudersi che si tratti di opera spontanea e necessaria della sua anima artistica. Quelle poesie sociali, artisticamente insincere perchè poco artistiche, furono scritte in momenti di concitazione e di esaltazione, che gliele facevano parere sincere. Ma io, che tengo per fermo che i nostri errori artistici o filosofici hanno sempre, nel loro fondo, una qualche colpa, non posso qui non aggiungere che, rigorosamente parlando, una colpa si può scoprire anche in quella poesia sociale di Ada Negri. Quale? La Negri sacrifica a un dovere immaginario, qual è il servire col verso alla causa degli oppressi e degli afflitti, un dovere reale, che è quello che l'artista ha verso l'arte: l'« imperativo categorico » di far opera bella e nient'altro che opera bella.

È codesto, per altro, errore comune a tanti e che non si può far pesare individualmente sulla gentile scrittrice. E più severo dovrebbe volgersi il biasimo contro i critici, che non cessano di seccare il pubblico e i poeti con le richieste di un'arte che « faccia sentire il turbinoso presente », e che « denudi ai nostri occhi le piaghe della società moderna », o come altro suoni la loro elegante fraseologia. Senza dubbio, nelle gratulazioni ond'essi accolsero il primo volume di Ada Negri, più ancora che il compiacimento pei tratti veramente poetici

che vi si notavano, era la grande consolazione di aver trovato finalmente la creatura del loro cuore, il «poeta», anzi la «poetessa sociale». Nella regione lombarda, questa fisima è più forte che altrove, pel perdurare di certe tendenze della scuola pariniana e manzoniana, e per la scarsa sensibilità che hanno le democrazie pei valori dello spirito, che non siano quelli mediati e pratici.

Se il primo dei due nemici che travagliano Ada Negri, riempie i suoi volumi di componimenti, non dirò prodotti a freddo, ma prodotti certamente da una perturbazione che non è il rapimento contemplativo, il secondo penetra anche nelle sue genuine ispirazioni, e ne impedisce lo svolgimento, le interrompe, le frammischia di materie estranee, conferisce ai suoi versi qualcosa di torbido e di opaco. Il secondo difetto è la mancanza dell'elaborazione artistica, della pertinacia a scoprire tutti i tratti della propria visione in modo da renderli tutti nella parola; e la facilità a contentarsi di uno svolgimento sommario, segnando il punto di partenza e il punto d'arrivo, ed errando di qua e di là lungo il percorso. Ed è un difetto più particolarmente femminile. Sembra che le donne, valenti a svolgere in sè per nove mesi un germe di vita, a partorirlo travagliosamente, ad allevarlo con un'intelligente pazienza che ha del prodigioso, siano di solito incapaci di regolari gestazioni poetiche: i loro parti artistici sono quasi sempre prematuri: anzi, alla concezione segue istantanea la *délivrance*, e il neonato è poi gettato sulla strada, privo di tutti quegli aiuti di cui avrebbe bisogno. Non dico che non ci siano state o non possano esservi eccezioni; ma questa è la regola, e alla regola Ada Negri si sottrae meno ancora di altre scrittrici.

Non è la sua una «poesia selvaggia», in cui «la frase poetica, data la lucidezza e il contorno vigoroso della visione, esce dal cervello già fatta, col suo rude ritmo e col suo rude disegno», come l'autrice si è data a credere. Una poesia

rude è la perfezione dell'arte, come una prosa semplice e asciutta si consegue a stento, negli anni maturi: l'arte di Dante si fa macra col farsi macro del suo autore. Il difetto che qui si lamenta nei versi di Ada Negri è, non la forza esuberante, ma quella deficiente: non la ruvidezza, ma la sciatteria.

Darne prove, mi par quasi superfluo. Non credo che Ada Negri abbia fatto ancora una sola lirica perfetta: non credo che vi sia un solo brano un po' esteso dei suoi componimenti, che non sia pieno di mende: gli stessi brani freschi e spontanei, che ho recati in esempio a principio di questo saggio, ne sono qua e là macchiati. Sono frasi incolori, parole improprie, paragoni messi perchè il periodo o la strofa richiedeva qualcosa che la scrittrice non ha avuto la pazienza di trovare, cercando e ricercando. Comincia a descrivere una madre accanto la sua bimba dormente:

> Or ella veglia calma nel sorriso,
> presso il lettuccio, ove la bimba dorme.
> Hanno nel sonno le infantili forme
> una soavità di paradiso.

Descrive una madre operaia:

> Nell'opificio, dove aspro clamore
> cupamente la vôlta ampia percote,
> e fra stridenti rote
> di mille donne sfruttasi il vigore.

Celebra il maggio della fraternità umana:

> Maggio d'ali e di sol, maggio di fiori,
> di baci, di canzoni;

e fin qui sono immagini abusate. ma c'è un tentativo di elevamento lirico. Senonchè di colpo precipita:

> che vinti non avrà nè vincitori,
> che non avrà nè servi nè padroni.

Il Pastonchi (che, a proposito del volume *Maternità* ha dato dell'arte di Ada Negri una caratteristica nella quale mi par che si debba consentire) adduce prove di questi difetti, che macchiano perfino una delle migliori liriche della Negri, il *Ritorno a Motta Visconti*:

> E rivide la vergine ventenne
> con la fronte segnata dal destino
> sfiorar diritta il ripido cammino...

« La vediamo cotesta vergine pur noi; perchè dissiparcela con un'immagine mal propria?

> Baldo aquilotto da le ferme penne...

No, no: l'aquilotto non doveva immischiarsene ». Proprio così.

E, per effetto della sciatteria, accade anche che quella « letteratura » onde la Negri è stata riconosciuta scevra nelle sue ispirazioni e nelle sue intenzioni, si vada infiltrando nell'esecuzione dei suoi lavori. Lascio di notare le reminiscenze letterarie, che in lei, in verità, non sono frequenti (in alcune delle prime poesie mi pare evidente l'influsso della Vivanti; in qualcuna delle ultime c'è un po' del D'Annunzio e un po' più del Pascoli); ma parlo della stoppa letteraria, che riveste l'ossatura delle sue concezioni. Nelle prime poesie, la Negri s'impigliava di tanto in tanto, inconsapevolmente, nei pruni della peggiore letteratura romantica. In una sola strofa c'è l'angelo, il nano e Mazeppa:

> Seguono i passi miei maligno un nano,
> e un angelo pregante,
> galoppa il mio pensier per monte e piano,
> come Mazeppa sul caval fumante.

Altrove:

> Ella pareva un sogno di poeta;
> vestia sempre di bianco e avea nel viso
> la calma d'una sfinge d'oriente.

O anche, con dubbio classicismo da gazzette:

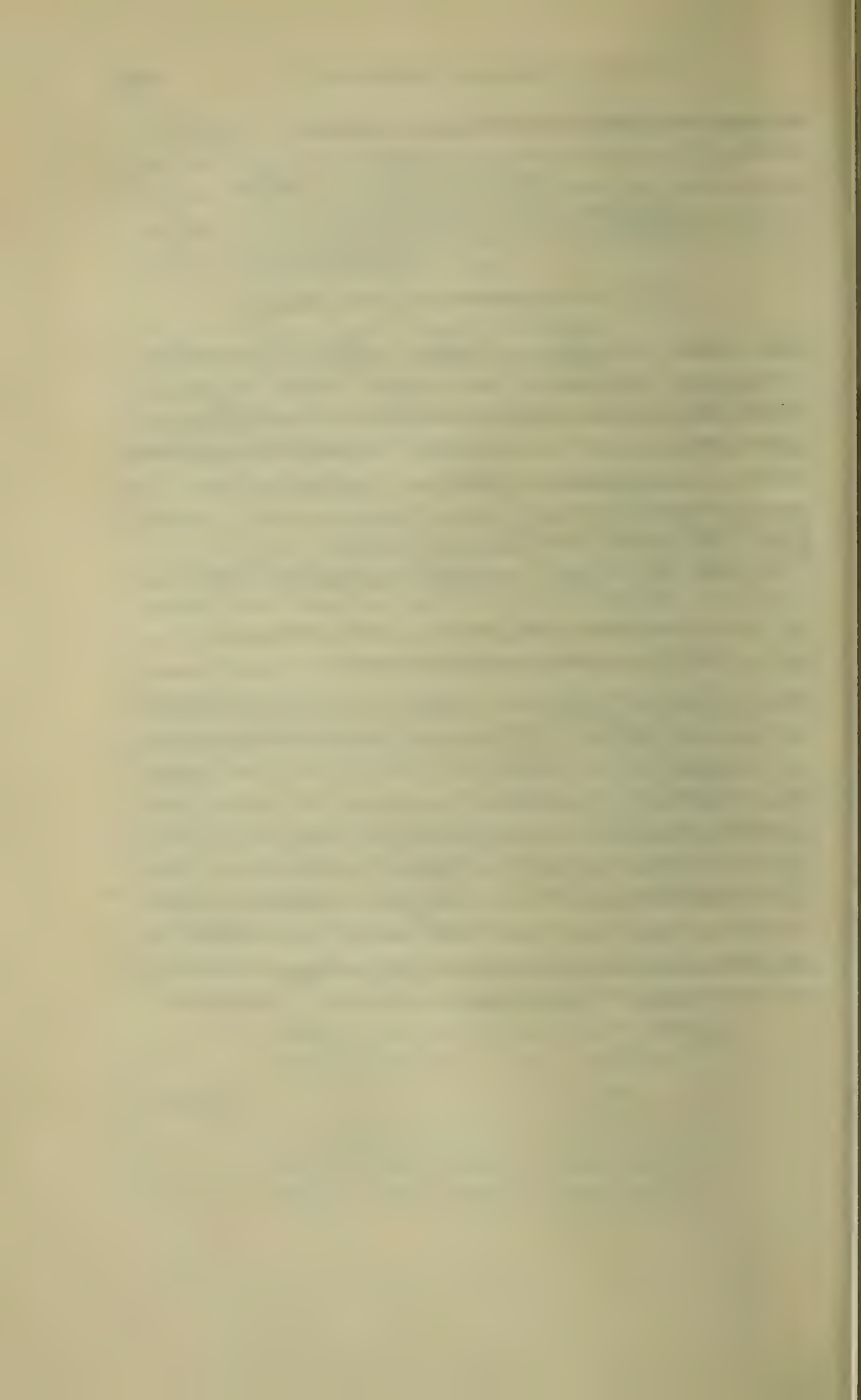
> superba come greca statua
> al plumbeo cielo ella solleva i rai...
> Ma quando sul suo bianco statuario
> petto di marmo pario...
> Tu d'Apollo nascesti al vieto regno...

Nelle ultime, non può non destare qualche preoccupazione la comparsa di taluno di quei «gesti», messi in moda dal D'Annunzio (grande inventore di gesti che nessuno ha mai gestiti, affatto ignoti ai trattatisti di mimica, dal napoletano canonico don Andrea de Jorio al recentissimo prof. Guglielmo Wundt). C'è una casetta, dalla quale deve «prorompere», nientemeno, «il gesto che consola...».

Riuscirà Ada Negri a uccidere i due nemici che ha in sè?

> (Due nemici ebbe, e l'uno e l'altro vinse,
> trent'anni battaglier, Martin Lutero...)

Non so: ma può darsi che si libererà dal pregiudizio della sua missione sociale, e gli strapperà le false sembianze, con cui la seduce, di un sentimento di fraternità. Più difficilmente, dall'altro; quantunque progresso vi sia dal primo agli ultimi volumi. Sarebbe peccato, per altro, se nello sforzo verso una forma migliore, la Negri si perdesse nelle imitazioni della letteratura di moda. Meglio, in tal caso, se resterà in sostanza quale si è finora manifestata: col suo calore, coi suoi scatti e i suoi lampi, e con la sua artistica immaturità: una personalità, in ogni caso, caratteristica e simpatica.

1906.

XLII

ALINDA BONACCI — VITTORIA AGANOOR ENRICHETTA CAPECELATRO.

I.

Le poetesse delle quali abbiamo finora discorso, e le altre scrittrici italiane di cui si farà parola nel prossimo volume (la Serao, Neera), sebbene assai diverse tra loro in più rispetti, hanno tutte in comune l'ispirazione nascente direttamente dalla vita che le attornia o dalle tempestose passioni che le hanno agitate. E tutte sono pochissimo letterate, con gli svantaggi della poca letteratura, che si vedono nella scorrettezza, nella imprecisione e nell'ineguaglianza della forma, ma altresì coi vantaggi, che si affermano nella umanità della loro arte e nel calore e colore del loro stile; il che fa sovente dimenticare o perdonare i difetti generali della forma, compensandoli con l'eccellenza di alcune parti dell'opera loro. Pochissimo letterate, e perciò apparizione nuova o quasi in Italia, dove la donna scrittrice è stata di solito più rigidamente letterata dell'uomo scrittore, e rare voci hanno, in passato, rotto con accenti di femminilità o con singulti passionali la compostezza scolastica e l'imitazione dei modelli letterarî. — Ora, dall'inferno dell'arte senza letteratura ci conviene salire, se non proprio al paradiso, al purgatorio

di un'arte più frenata e più colta. Incontreremo sui balzi o sulle cornici di questo monte altre figure di donne, che meglio richiamano quella dell'antica letterata italiana. Donne di famiglie aristocratiche o borghesi, allevate in condizione di agi e di calma, disciplinate da una regolare istruzione, provviste nei loro giovani anni di un professore di lettere italiane, e molto spesso di latine e talvolta anche di greche; alternanti le letture di poesia con quelle di storia o di filosofia, l'esercizio del verso con quello della musica o della pittura, o almeno con l'amore e col gusto per le altre arti, e per ogni cosa nobile e gentile.

Di esse ci viene innanzi, prima così per ragioni di tempo come perchè rappresenta meglio di tutte il tipo qui delineato, Alinda Brunamonti Bonacci, figliuola di un letterato che dissertò sull'Estetica e sul Bello ideale, moglie di un professore, nata e vissuta nella terra del Perugino, nella pace della sua famiglia, nel culto dei classici, della campagna e dei fiori. Si può dire che la prima impressione che suscitano i suoi libri sia quella di una dolce invidia, perchè tutti, per quanto siamo trascinati o volontariamente ci portiamo a una vita di fatiche e di ansie, sospiriamo nel nostro cuore all'idillio, e non potendo altro lo salutiamo *a limine*. Ma alla dolce invidia si accompagna subito questa volta la stima e l'ammirazione, perchè la Brunamonti fu donna di schietta e fine sensibilità artistica, di mente alta, di animo nobilissimo, e, quel ch'è più, mirabilmente armonica in codeste sue facoltà; onde i suoi pensieri, i suoi giudizî, le sue aspirazioni colpiscono per la loro forza interiore e inducono alla reverenza, come accade sempre che ci troviamo innanzi alla serietà spirituale. Una reverenza, che non ha nulla di freddo (e ci può essere reverenza, che sia davvero tale e sia fredda?), perchè le virtù intellettuali e morali della Brunamonti sono nel fatto e non nelle parole, nell'animo e non nell'immaginazione; e fanno sentire perciò, anche nella loro armonia, il

moto senza posa e il palpito e l'inquietudine inappagabile che è il destino e la fisionomia dell'uomo. Ad Andrea Maffei, che anche lui l'aveva invidiata, la Brunamonti rispondeva nei temperati modi della tradizionale epistola in versi sciolti:

A me cortese
fu il Cielo invero, e m'abbellia la vita
di domestiche gioie e di conforti.
Pure un occulto, inesplicabil seme
di tristezza io recai fin dalla culla,
nè di studi desio nè giovanile
vaghezza valse a dissiparlo mai.
Chiusa malinconia m'invola al guardo
la terra e il ciel, come una folta, oscura
nebbia d'autunno. Allor l'alma s'invoglia
di lacrimare e meditar soletta
nella romita stanza, e il mondo intero
consolarmi non può di quest'arcano
dolor che mi travaglia.

Tristezza e malinconia, che in un animo come il suo non può giungere allo strazio o alla disperazione. Ella vi riflette sopra pacatamente:

E forse è segno
che il nostro spirto indomito vagheggia
ne' sogni del desio, nelle ansïose
cure, un bene immortale, una remota
felicità che ci lampeggia in terra,
ma ci sfugge all'amplesso.

E tosto segue la robusta risoluzione, a lei dettata dalla sua salda fede religiosa:

Oh a lei volgiamo,
a lei l'intellettivo occhio amoroso:
nè dei mesti ricordi e delle vane
speranze indarno sosterrem la guerra;
chè in noi discenderà pace e conforto
dal vivo raggio dell'eterno Sole.

Ma, forse, questa stessa armonia morale e intellettuale, che permise alla Brunamonti di comporsi una vita così bella e così degna, le fu d'impedimento a stampare un'orma molto profonda nella via dell'arte e del pensiero. Qui è necessario un certo squilibrio di facoltà, una sensibilità che soverchi e assorba la riflessione o una gagliarda riflessione che domi e asservisca la sensibilità: squilibrio che dà luogo senza dubbio a un equilibrio novello, ma diverso dall'altro che si raggiunge nella vita pratica. La Brunamonti avrebbe potuto non scrivere punto o scrivere per sè (come veramente fece con assai abbondanza, riempiendo decine e decine di volumi col diario delle sue osservazioni e dei suoi pensieri); e la sua vita sarebbe rimasta press'a poco la medesima. La necessità di una vera e propria produzione poetica non si avverte in lei.

Nelle raccolte di versi che venne pubblicando, e in ispecie nelle due più mature, i *Nuovi canti* e *Flora*, non potè dare se non quello che essa possedeva: descrizioni felici, riflessioni sagge, costante decoro di forme. Ma anche i migliori suoi canti e sonetti sono come costruiti di due pezzi, che si sorreggono a vicenda un po' artificiosamente: di una fantasia e di un pensiero, di una scena e di una meditazione, di un racconto e di una moralità. Vi manca la fantasia che trascina seco tutto il resto, o il pensiero che sgombra via tutto il superfluo. Le fonti della poesia si congelano in lei appena disserrate, e sul ghiaccio scorre il carro della riflessione, dell'ammonimento, della lezione: il motivo si atteggia come un tema. Contempla il cavo transatlantico:

  Tutto il frapposto Atlantico
sopra il canapo immane aggrava l'onda...
  Opra d'ardir titanico,
la metallica fune, in quel profondo,
siccome zona ad un pianeta, incurvasi
lentamente sul grande arco del mondo...

Ma a lei quel cavo suscita subito in mente il ricordo delle notizie che per mezzo di esso vengono tragittate dall'un continente all'altro: turbolenze civili, odî implacabili di razze, pianti di oppressi, avare cupidigie; e la poesia diventa la prosastica versificazione di un quadro della odierna società umana, pessimisticamente lumeggiato:

Libri ci dànno i garruli
dotti e ciance discordi i Parlamenti;
niuno invoca l'Amor, niuno quest'unico
ristoro e pace delle offese menti...

pessimismo, che mette capo in una rosea visione finale:

Ma più beate e candide
sopra i due mondi scenderanno l'ore,
quando veloce sulla corda atlantica
unico verbo correrà l'Amore.

Descrive con tocchi efficaci le «stelle nere», i soli spenti che errano nello spazio dei cieli:

. . . sembran navi a cui rombando gonfiano
la nera vela i venti:
fuoco a bordo non arde: il muto cassero
porta il piloto e i passeggieri spenti...
O notturni titani, o spettri lividi,
o estinti focolari!
quando passate fra i consorzi fulgidi,
nel sorriso dei vortici stellari;
quando sfiorate i nebulosi margini
della riviera bianca,
ove in culle opaline un'ineffabile
potenza di crear mai non si stanca;
con un gitto di luce vi salutano
le celesti sorelle:
pochi rubini tremolando cadono
forse su voi dal crin dell'altre stelle.

Ma l'artifizio del componimento si mostra subito nelle sforzate considerazioni morali, nella tentata ricostruzione congetturale del modo in cui quelle stelle morirono, e nella fisico-teologia con cui, in ultimo, si tenta d'indagare i fini che potè avere Dio nell'infliggere loro la condanna di morte: indagine temeraria, che viene subito interrotta:

> dal gran tempio del Cosmo in me ricade
> la superba domanda e mi spaura!

Il canto sul terremoto d'Ischia ha anch'esso qualche bel movimento; come nella descrizione della sera precedente la rovina, mentre la gente si abbandona gioiosa ai colloquî, ai conviti, ai balli:

> Qui giova il silenzio. Pei schiusi balconi
> non vibra nell'aria qualcosa d'arcano?
> eguale a una romba remota di tuoni,
> a un'ala che passi con fremito strano?...

Senonchè tutto il disegno del canto è opera di riflessione, con incitamenti alla scienza perchè progredisca fino a mettersi in grado di prevedere i terremoti, e lodi ai soldati e al re accorsi a salvare le vittime e a mitigare l'orrenda calamità. Vocabolario e fraseggio cadono spesso, in questo e in altri componimenti della Brunamonti, nonostante la sostenutezza del metro, nel prosaico.

I sonetti di *Flora* dànno a vedere il medesimo carattere. È raro che siano di un getto, come questo che s'intitola *Bella di notte*:

> Dicon le rose: — Svégliati! il nascente
> sol di tremoli lampi increspa l'onde
> marine. — A tanta gloria indifferente
> dorme Bella di notte e non risponde.
> Appena il giorno è spento in occidente,
> Bella di notte nell'ombre profonde
> apre gli occhi bramosi, e dolcemente
> l'odorosa ed amante anima effonde.

Cedendo alla malia dell'ora bruna,
fura i segreti delle amiche stelle,
e beve i sogni all'urna della luna.
Poi sull'alba, quïeto ogni desire,
mormora: — Ho visto troppe cose belle;
meglio il giorno non ha; voglio dormire.

E forse l'autrice lo considerava come concessione una volta tanto a quell'arte per l'arte, che altamente riprovava. Le altre sue dipinture sono tutte giustificate da un comento o da una parenesi morale. *Fuochi di Ascensione:*

Come annunziò coi tocchi vespertini
il dì solenne che verrà, la squilla,
nel domestico prato ogni uom di villa
brucia un fastel di crepitanti spini.
Pei remoti casali e pei vicini
tutta la costellata Umbria sfavilla;
di foco in foco va nostra pupilla
dalla valle del Chiagio agli Appennini.
Ogni fiamma è un saluto, è una parola
che alla concordia, in un pensier d'amore,
le sparse genti campagnole induce.
Oh! perchè la concordia un'ora sola
dura; e coi spini inceneriti muore
questo rapido e grande inno di luce?

E talvolta la scena è bensì priva di comento, ma rimane allora nuda e cruda descrizione, diligente e inanimata:

D'asparago silvestre un folto spino
lega talor la villanella al trave;
perchè, se mai dal foro della chiave,
o per la negra gola del camino,
entri notturna strega, al suo bambino,
dormente in culla con atto soave,
non sugga il sangue, e non lasci la grave
nota del dente all'esil corpicino.

Prima dovrà contare ad una ad una
del dumeto le punte, infin che scenda
all'orizzonte la falcata luna,
e il gallo canti, e sovra il monte splenda
Lucifero: ma allora ella, digiuna,
forza è che il varco del camin riprenda.

A leggere i *Nuovi canti*, e più ancora questi sonetti, sorge pronto il ricordo della maniera di Giacomo Zanella, poeta e uomo assai amato e venerato dalla Brunamonti e della cui arte la sua partecipa pregi e difetti. L'imitazione dallo Zanella è palese; ma è proprio di quelle imitazioni senza sforzo, che sono consensi d'indole: tale causa, tale effetto. E, al pari dello Zanella, la Brunamonti è tanto più artista quanto più abbandona il bagaglio delle sue idee e preoccupazioni etiche e più si avvicina al quadretto d'impressioni ravvivato da una tenue vena di bontà e di mestizia; il che le accade, per esempio, nella descrizione di un viaggio attraverso l'Umbria al mare (*Dai monti alla marina*), sebbene anche qui non si sia saputa astenere da una finale moralizzazione che riesce freddina; nel canto dell'autunno (*I fiori cadono*) e in quello della pioggia (*La pioggia e il verde*); o allorchè ci parla di sè stessa (*Follie*), della sua Umbria, della sua bella città natale, severa per antichi monumenti e sorrisa da un'arte gentilissima:

Non so dir se più cara al sole o all'arte
la mia natal città sorge su un monte;
dalla ventosa piazza, a cui comparte
bellezza il bronzo dell'antica fonte,
per sinuose vie si scende in parte
ove breve e raccolto è l'orizzonte;
ove una valle piccola e ridente
si tinge in oro al tepido ponente.
Ivi tra suburbani orti, un umile
popolo alberga, come in queta villa;

ivi per l'aria diafana d'aprile
d'allodola remota il verso trilla;
ivi nitida, fresca e giovanile
di sculti marmi una chiesetta brilla;
e in mezzo al prato, che di lei s'abbella,
sembra regina e insiem contadinella.

Con la medesima freschezza d'impressioni e maestria di parole e d'immagini onde è qui ritratto il leggiadro tempietto di San Bernardino, la Brunamonti nelle sue pagine di prosa, nei *Discorsi d'arte*, sa dire quel che ella vede e ama in quadri, statue, architetture, poesie: anzi, i *Discorsi*, appunto perchè, come scritti in prosa, meglio si prestano all'alternarsi di descrizioni e di riflessioni, non sono inferiori ai versi e rappresentano forse una manifestazione più spontanea e adeguata della sua personalità. Il tema del Giudizio finale, ella osserva, non è da tutti gli ingegni. « Vi si provò a Firenze il beato Angelico; ma egli nel terribile riusciva grottesco. I suoi demonî sono più buffi che malefici: i suoi dannati hanno aria di fanciulli messi in castigo. Non sapeva dipinger la malizia umana il pio fiesolano. Dolce deficienza d'anime sovranamente pure, che passò alla scuola perugina ». Ben altrimenti, nella cattedrale d'Orvieto, il Signorelli, del quale la Brunamonti analizza e poi ricompone i cinque freschi su quel soggetto: « Nel campo aereo un demonio volante, dal ghigno di Mefistofele, s'è caricata la spalla d'una bellissima donna, le cui dita affusolate s'irrigidiscono tra gli unghioni dello spirito nero, che la guarda negli occhi tra cupido e beffardo. La donna volge il viso al ritratto del pittore nella parete di contro, come chiedesse: perchè m'hai posto qui? Ma il Signorelli, dai lunghi capelli rossi, dalle labbra ironiche e sottili, vestito di lucco nero come un giudice, rimane impassibile e soddisfatto di questa sua vendetta dantesca ». Nè meno giuste sono le sue impressioni nelle letture di poeti. Vittor Hugo, nelle *Contemplazioni*, le sembra (scrive

in certi suoi appunti) « un Dante barocco. Qualche volta però sa essere umano e geniale e melodioso e profondo, come Dante nostro. Passa allora dall'immenso al tenue, dall'orrendo al delicato, colla disinvoltura del genio. Chè un genio è veramente. Allora s'abbassa e discende da quei piedistalli di macigni e diventa aura, sospiro e sorriso. Ma consapevolmente e volontariamente discende e risale, come per farsi ammirare in quelle sue potenti varietà. Egli è il primo vagheggiatore dell'opera sua: idoleggia la sua terribilità: gode di sbigottir la gente, scherzando coll'incredibile. Pare che appunti la cravatta con un fulmine. Superbo e spietato più di quell'imperatore romano che uccideva i convitati sotto le rose, egli seppellirebbe le intelligenze dei lettori sotto il cumulo delle ricchezze sue. Qualche volta, trasportati da lui nelle regioni dei sogni, colpiti dalle vertigini, gli gridiamo: — basta! basta! pietà! — Allora egli cava di tasca le pallottole dei mondi e ci gioca a castelluccio ». Nei versi del suo Zanella, classicamente educato e studioso insieme delle letterature romantiche e moderne, le pareva di sentire « un'aura recente che, dopo avere al di là dell'Atlantico traversato col Longfellow le fiumane del Labrador e le foreste vergini, e in Europa sfiorato i laghi di Scozia; dopo essersi ritemprata nelle brezze gagliarde del mare del Nord e profumata negli effluvî resinosi della gran selva Ercinia; venuta a noi per le Alpi, trascorresse qua e là, molle e salubre, i prati di Teocrito e le pendici di timo, sacre agli alveari virgiliani ». Di Ruggero Bonghi, oratore, ha lasciato nei suoi diarî questo ritratto, stupendo di verità: « Ruggero Bonghi è piccolo di persona, esile di voce, ma infaticato parlatore. La sua vita si raccoglie tutta nel suo pensiero e nella spontanea parola. Egli parla, come filasse la seta. Dalle sue labbra si svolge il filo lucido, incessante, col quale, filugello ammirabile, tesse, intesse e ritesse continuamente l'opera del suo pensiero. Non ha bisogno di porre attenzione a ciò che deve dire. Anzi egli

riposa, mentre parla: anche si distrae; si guarda intorno, ammira le belle signore, ascolta quelli che susurrano intorno a lui a bassa voce: e intanto il periodo si apre, si segue e si chiude da sè, senza intoppi, senza scosse, senza fatica, senza il menomo intrico ». E poichè, se non le era dato fare arte grande, l'arte ella amava assai e ne osservava attentamente in sè e in altri la vita, profonda è la sua intelligenza del modo in cui la poesia si genera. « Di rado (scrive di sè stessa) io mi do un argomento: quasi mai non dico a me stessa: adesso voglio scrivere. Comincio senza sapere e senza chiedere. Ascolto e mi ascolto. Un dottore medievale diceva: ' l'anima è sinfoniale '. Nulla di più vero nel poeta. Beato lui se giunge a cogliere e tradurre una particella del ritmo interiore. Per ottenerla, bisogna fare in sè una grande e dolce solitudine. Non il mondo, non i maestri, non gli stessi divini morti debbono esser più consultati. Una sola presenza è necessaria all'anima, quella della natura. Tutte le facoltà dello spirito si desteranno; e i sensi, perdendo la vivacità dei loro obbietti esteriori, acquisteranno un'altra vivacità: diventeranno in un certo modo spirituali, se il dir così non fosse una stravaganza. Noi vedremo ampie visioni, anche nelle tenebre. Odoreranno per noi fiori che non esistono... » [1]. Intelligenza profonda abbiamo detto, e, aggiungiamo, tale che manca di solito ai grandi artisti, i quali poveramente o stravagantemente ragionano di quel che fanno, come abbonda nei minori, nei quali l'arte, per essere un'aspirazione piuttosto che un fatto o una produzione riflessa piuttosto che spontanea, e svolgendosi perciò più lenta e pigra e con maggiore stento, si lascia meglio guardare e riguardare ed esplorare e intendere nell'indole sua.

---

(1) Questi brani di diarî furono pubblicati nella rivista *La favilla* di Perugia, fasc. del maggio 1903, pp. 50, 52, 85.

II.

Dell'Aganoor fu non solo amico ma addirittura maestro lo Zanella: senonchè non vi ha traccia nei versi di lei d'influsso della poesia zanelliana, e neppure della « scuola » letteraria, che pur si avverte in tanti componimenti della Brunamonti. La « scuola » vive solamente negli effetti, cioè nella diligenza con la quale l'Aganoor lavora le sue poesie, nell'assenza di sciatteria, di sgorbî, di volgarità, di contorsioni: non come rigidezza letteraria, ma come acquisita signorilità di modi. E dove si nota qualche imitazione, non è suggerita dalla scuola, ma piuttosto da letture di poesia novissima. È probabile che l'Aganoor avesse un giovanile periodo alquanto scolastico, del quale per altro i documenti non appaiono, perchè ella pubblicò assai tardi, a quarantacinque anni, il suo primo libro: *Leggenda eterna*. Ma la vera origine della libertà, spontaneità e semplicità alle quali essa pervenne, è da cercare nella sua anima stessa. Anima di donna, e non già spirito virile come invece la Brunamonti, la quale non seppe amori, gelosie, ebrietà, disperazioni, nè rimpianti per la bellezza che finisce e per la gioventù che passa; l'Aganoor amò e penò per amore, e pianse e rimpianse molto e molte cose, e cercò sempre, toccandola di rado e per pochi istanti, la pace interiore.

Il suo breve canzoniere d'amore è certamente il più bello che sia stato mai composto da donna italiana. Non ha situazioni complicate o romanzesche, sentimenti straordinarî o morbosamente raffinati. È l'amore senz'altro, l'amore normale, la « leggenda eterna », come la chiama l'autrice. Ma è l' amore: cosa assai più rara che non si creda, non solo in poesia, ma anche nella realtà, perchè come in quella è

soffocato dalla letteratura dell'amore, così in questa del precoce viziamento dei sensi e dell'immaginazione o dal soverchiare dell'analisi mentale. A pochi è concesso risentirlo in tutta la sua forza, con ingenuità e stupore, come qualcosa d'inaspettato, di miracoloso, come un rinnovamento del proprio essere e una visione e interpetrazione nuova del mondo. E codesti pochi sono di solito coloro che più a lungo se ne erano tenuti schivi e guardinghi, e che, quando la passione li assale, restano spauriti in prima e tentano di contrastarla, ma, tra paure e combattimenti, pur s'abbandonano alla dolcezza fin allora sconosciuta, o si cacciano infine con impeto nei suoi gorghi, sfidando ogni rischio.

Tale è l'amore cantato dall'Aganoor; e perchè ella guarda tutto con occhio vergine e si maraviglia di tutto, trova, in argomento così trito, accenti nuovi, che suonano tanto più nuovi quanto più sono semplici:

> Può dunque una parola, una sommessa
> parola, detta da un labbro che trema
> balbettando, valer più d'un poema,
> prometter più d'ogni miglior promessa?
> Può levarsi, a quel suono, una dimessa
> fronte, raggiando, qual se un diadema
> la cinga, e può dar tanto di suprema
> gioia, che quasi ne rimanga oppressa
> l'anima?... Io credo svelga oggi dai cuori
> ogni ricordo d'amarezza, ormai
> sazio d'umane lagrime, il destino.
> È così certo! non mai tanti fiori
> ebbe la terra, e il cielo non fu mai
> nè così azzurro, nè così vicino!

L'intelligenza di lei è come sconfitta dalla incognita forza di cui ha fatto l'esperienza, mentre il cuore non si sazia di riguardare il tesoro trovato. Ma quella gioia, quel rapimento,

è in pari tempo angoscia. Comincia con l'amore il dolore: le parole carezzevoli escono come gemiti:

> Dunque *domani*! Il bosco esulta al mite
> sole. Ho da dirvi tante cose, tante
> cose! Vi condurrò sotto le piante
> alte, con me: *solo con me!* Venite!
> Forse... Chi sa? — non vi potrò parlare
> subito. Forse finalmente sola
> con voi, cercherò invano una parola.
> Ebbene! noi staremo ad ascoltare.
> Staremo ad ascoltare i mormoranti
> rami, nello spavento dell'ebbrezza;
> senza uno sguardo, senza una carezza,
> pallidi in volto come agonizzanti.

Cominciano le torture; e, in preda al travaglio d'amore, è come se nient'altro esistesse al mondo. L'anima è tutta presa da quella interna lotta: «in un desio ristretta»:

> Lui rideva... Con l'anima negli occhi,
> le mani l'una dentro l'altra stretta,
> nervosamente e fisse sui ginocchi,
> ella parlava, a bassa voce, in fretta,
> non curando gli altrui sguardi, gli sciocchi
> commenti, tutta in un desio ristretta,
> assunta fuor degli attornianti crocchi
> come in un ciel d'ebbrezza maledetta.
> Lui rideva!... E la donna altera e ambita,
> che per tanti anni, come ascoso tarlo,
> s'era tenuto in cor l'amore e aveva
> visto ai suoi piè la folla inesaudita,
> seguiva a dire, a fremere, a pregarlo
> spasimando d'angoscia... e lui rideva!...

È un sonetto con ritmo incalzante di ambascia, in cui ogni tocco descrittivo è un grido contro l'ingiustizia del

destino, contro la brutalità delle cose. — Perchè? Perchè? — sembra interrogare. — Perchè chi ama non è riamato? Perchè un'anima non può trasfondere il suo calore in un'altra? — Ma la speranza di potere alla fine farsi intendere e trarre l'altro a sè, risorge:

Se mi fossi vicino,
e ti potessi dir quello ch'io provo,
o mio sospiro intenso;
dirti che ormai non penso
che a te, che ormai non vedo
che te, dovunque, e il palpito e le pene
dirti; tu pure, io credo,
o mio tormento, mi vorresti bene...
La primavera viene,
e l'impeto del cor si ringagliarda.

La primavera! Il passaggio dalla fiducia nella potenza della parola alla fiducia nel fascino della primavera è quanto povero di logica altrettanto pieno di poesia. Ella avrebbe parlato in modo da persuaderlo, ma la persuasione effettiva è nelle cose stesse: è in quel fremito che la dolce stagione le mette nell'anima e nel sangue, e al quale ella non resiste nè sa immaginare che altri possa resistere. Che cosa può dire di più efficace se non additare la primavera?

C'è del fanciullesco, del puerile, del divinamente puerile in quel perdersi in un unico desiderio e affetto, nella violenza del desiderio, nell'andare contro alla realtà, nel piangere disperato all'urto dell'ostacolo:

Al suo tornar nella solinga stanza
chiesero l'ombre del nido romito:
— Dunque mentiva la dolce speranza?
dunque l'ultimo sogno anche è finito? —
Ella sedette e immobile rimase
con gli occhi persi in fantasmi lontani;

poi finalmente, nascondendo il volto
nelle piccole mani,
scoppiò in singhiozzi.

Il verso, anche metricamente, si spezza in un singhiozzo.

Ah, quella nobile anima amò davvero! Amò nel modo stesso che qualsiasi povero essere umano e non potè nè sorridere nè ragionare sulla sua passione, come non si sorride nè si ragiona sulla malattia che ci accende o ci abbatte e che per ciò stesso è cosa seria, attaccando le radici di ogni attività, soverchiando ogni nostra attività. Non sapeva rendersi conto dell'effetto che una parola balbettata produceva su tutte le sue forze psichiche, sul mondo intero come volontà e come rappresentazione. Non sa rendersi conto della burrasca che le suscita dentro un piccolo pezzo di carta scritta, una lettera attesa. Non le resta che narrarla con la stessa o maggiore serietà e tragicità con cui si narrerebbe un grave e solenne dramma:

Alfine giunse! Alcuni
amici conversavano e rideano
con me: ricordo che tranquilla in vista
la presi, la posai, volsi le spalle
alla luce, e più attenta anche mi finsi
alle parole che non più la mente
comprendea. Dentro, un palpito che tutta
mi scoteva: nessun vide le labbra
tremarmi? Certo io le costrinsi a un riso
fine e pacato... Dopo... Oh finalmente
sola, strappai la carta!

Come l'amore, — e finito l'amore, — l'Aganoor seppe ritrarre altri semplici e fondamentali sentimenti umani e femminili: l'incapacità a rassegnarsi al tramontare della gioventù, della bellezza, della freschezza corporea e spirituale; l'incapacità a rassegnarsi alla perdita del padre, della madre, delle persone care: a queste leggi della vita, che insieme con

l'indifferenza e l'abbandono in amore, le si presentano come le tre grandi ingiustizie dell'universo, contro le quali la sua anima protesterà sempre, intimamente inconsolabile, anche quando non protesta a voce levata e sonora, anche quando sembra essersi svagata e consolata. I versi che ella compone di soggetto storico, patriottico, filosofico, umanitario, sono sempre opera di una mente colta e di uno spirito delicato; ma non hanno il vigore degli altri, nei quali mette tutta sè stessa. Vengono più dalla testa che dal cuore: si sente che ella (come si dice) « si è fatta una ragione », e vuole inculcare a sè stessa e agli altri la gioia, la pace, l'amore reciproco, come nel *Canto della gioia*, in *Isaia*, in quello *Fratelli, vogliamo amarci?* e in altrettali. Ma la sua vera poesia nasce quando non sa farsi nessuna ragione, quando è tutta presa nella sua irragionevolezza, e batte nervosamente i piedi a terra e contrae il volto e rompe in lagrime. Irragionevolezza, che non ha nulla di volgare, perchè, nascosta in quella tempesta del sentimento e tra quegli affetti particolari, c'è l'anelante anima umana, che cerca l'infinito nell'amore, nella vita, nella bellezza. « Non è amore, non è amore! », esclama ella stessa talvolta, avvedendosi che questo anelito sorpassa l'amore, e che la brama rivolta verso un'altra creatura ne è parziale e transeunte manifestazione:

Spesso nell'ora che s'accheta il fervido
moto dell'opre e di lontano un canto
vaga per la campagna al mite vespero,
l'ignota forza m'ha strappato il pianto;
dinanzi al mar che furïoso ai turbini
commetteva battaglia e l'alte antenne
giungea mugghiante, quell'arcano palpito
ebbra, immota, per lunghe ore mi tenne;
e quando in cielo s'accendeva il fulmine
tra le negre montagne, e lunge il tuono
ruggir parea strane minacce agli uomini,
mi volle assorta ad ascoltarne il suono;

e avrei voluto come il nibbio spingermi
lassù, lassù, tra quelle forze in guerra,
cercar, strappare il gran mistero e chiuderlo
nei forti artigli a trarlo sulla terra;
avrei voluto, come il nembo, un libero
volo discior da quest'angusto sito,
per un istante le vaste ali stendere
sul picciol mondo e stringer l'infinito.

Di qui il dolore che pervade tutta la poesia dell'Aganoor, una delle più dolorose che si siano levate in Italia negli ultimi tempi e dalla quale assai avrebbero da imparare certi professionali del dolore e certi critici che ne ammirano le contorsioni e gl'istrionismi. Nell'Aganoor non atteggiamenti, smorfie, ragionamenti e fiorettature pessimistiche; ma il sospiro che è sospiro, la lagrima che è lagrima, lo schianto che è schianto. Potersi rigenerare, ritornare, rivedersi bambina!

. . . sulla fronte arruffatello e nero
il crine, e dietro in lunghe trecce accolto;
ridente il bruno ritondetto volto,
sfavillante l'aperto occhio sincero,
venir vedessi una fanciulla e intorno
volger lo sguardo soddisfatto e buono,
quasi pensando: — Tutto il mondo è mio! —
E dir la udissi: — Vedi? a te ritorno,
la tua risorta giovinezza io sono;
guarda: non sogni, no: guarda, son io! —

La vita è dolore; è piena di cose belle e dolci, che sono lenimenti, ma insieme incitamenti allo strazio: — questo ella sente e non teorizza. Il vero canto filosofico dell'Aganoor non sono gli inni alla gioia o alla fratellanza, ma è l'ode alla Primavera, che ogni anno torna al mondo consolatrice e melanconica, perchè consapevole della transitorietà perpetua della sua consolazione e del perpetuo ritorno dei mali:

E ancora l'aspettata ecco discende,
rotte le tende — alla caligin tarda,
e svogliata sogguarda
l'Alpi che tuttavia la neve imbianca.
Levansi a lei voci imploranti e lieti
cori, ma errando va pallida e stanca
via dal tedio degli inni consueti.
Li sa, li sa gli eterni madrigali
di rose e d'ali — di trilli e di raggi,
e i languidetti omaggi,
che gli echi ristornellano alle brezze,
dei venti innamorati e sospirosi.
Sogna ella invece le superbe altezze
e i fioriti di stelle ermi riposi,
donde scese alla vana aspra fatica...
Da millennii e millennii ella sen viene
alle terrene — noie l'Immortale,
e dello stesso male
trova il mondo intristito e sonnolento.
Mette a ridar le gagliardie perdute
gioia nel sole e pòlline nel vento,
ma sa che breve è il riso e la salute.
Sa che il sonno ritorna...

III.

Di Enrichetta Capecelatro, anch'essa nutrita come la Brunamonti di latino e di greco, si hanno pochi versi, dei quali la prima raccolta che l'autrice dichiara « piuttosto di memorie care al suo cuore che di opere d'arte », contiene esercitazioni affatto giovanili, anzi da adolescente, che nei temi, nei ritmi, negli svolgimenti, riportano all'ultima forma dell'Arcadia romana, oscillante tra il neoclassicismo e il moderato romanticismo. È un bel saggio di sonetto descrittivo, quale gli arcadi predilessero, questo che la giovinetta sedicenne

scriveva su *Agar*, e che somiglia nel pregio e nel difetto a un accademico quadro storico del Camuccini:

> Col capo chino e senza pianto il ciglio
> dalla tenda d'Abramo Agar uscía:
> si volse indietro, lentamente il figlio
> premette al seno, e imprese la sua via.
> Era la via solinga dell'esiglio
> che a lei dinanzi intermine s'apria,
> era il deserto immenso! Ed al vermiglio
> orizzonte lo stanco occhio le gía.....
> Nulla!... E la discacciata ohimè! pensava
> al suo nome di sposa, alle perdute
> sue gioie, a quell'amore ond'ebbe vanto.
> Al natio suol redía, negletta schiava,
> e un'altra..... Le serali aure eran mute
> d'intorno, e niuno udì d'Agar il pianto.

Ed è una ballata nello stile del romanticismo carreriano e pratiano *Maraquita*:

> Maraquita, la bella gitana,
> ha gettato le nacchere e il cembalo,
> ha gettato le bende ed i fior';
> e dal ballo sen fugge lontana,
> sola sola la bella gitana...
> Maraquita è malata d'amor.

Ma già negli ultimi versi della raccolta si sente qualcosa di più personale in alcuni eleganti martelliani nei quali la giovane sposa viene immaginando la sua vecchiaia presso l'uomo amato:

> Quando vedremo tutte le cose come sono,
> quando tu sorridendo mi chiederai perdono
> per i vecchi peccati della tua gioventù,
> e ci vorremo bene non amandoci più...

e una sera d'inverno presso il fuoco, nella placidezza e quasi torpore dell'età tarda, quando, prendendo un vecchio libro che si apre da sè alla pagina usata, l'uno leggerà e l'altra ascolterà:

> Ed io, socchiusi gli occhi, appoggiando le piante
> dei piedi sugli alari, ascolterò il sonoro
> ritmo dell'ode alcaica, come una pioggia d'oro
> che ricade in un'urna, ed il frizzo mordente
> delle satire, dove ferisce al vivo il dente;
> e quando incontreremo un passo troppo audace
> sorrideremo colla indulgenza sagace
> degli anni, e tu dirai: — Eh! sapeva, per Bacco,
> vivere, il nostro vecchio amico Orazio Flacco! —

Roma e la Grecia, Orazio e Saffo, Virgilio e Omero le stanno nella immaginazione e nell'orecchio, e le ispirano più tardi sapienti odi saffiche, *Ellas* e *Sul Palatino*, di una visione un po' convenzionale, ma compenetrate tutte di non so quale soavità femminile. Come ella sappia rifare i motivi anacreontei e oraziani, e rifarli classicamente e femminilmente insieme, si può vedere dalle prime strofe dell'altra saffica: *Maggio*:

> Torna Maggio a sbocciar: dimentichiamo
> le assidue cure, via per la fiorita
> china de gli anni giovani lasciamo
> fluir la vita.
> Questo dileguerà ch'oggi la bruna
> anima raggio celestiale irrora,
> tenebre sorgeran senza più alcuna
> speme d'aurora.
> E invan ripenserai tu le fluenti
> chiome e i miei labbri e queste molli notti
> primaverili e i canti da i frequenti
> baci interrotti;

e ne l'opaca chiarità lunare
noi favellanti di sì dolci cose,
mentre fa il vento i gracili chinare
steli di rose.
L'ora che affretta il misurato giro
cogliamo, amico...

Questa elegante maniera di rifare si osserva nell'ode *Memorie*, in cui, rammentando le dolci e tiepide sere, la luna mite, gli aranceti in fiore, i fidi colloquî e le carezze d'amore

(..... pia la memoria
in cor lieve mi posa
come foglia di rosa),

riconosce malinconicamente, e quasi gravemente, che l'amore di un tempo è finito, e invita l'amico a seppellirlo sotto i memori aranci:

e di giacinti molti e di mammole
noi copriremo quel breve tumulo,
mentre la luce blanda
Diana vergine manda.

Ma vi ha, nella sua seconda e ultima raccoltina, messa insieme intorno ai trent'anni, due componimenti, che non sono più esercitazioni ed echi, ma poesie. Il primo è una serie di quartine intitolate *Aliga verde*, nella quale la femminile soavità, che abbiamo già avvertita nelle imitazioni e nei rifacimenti classici, si effonde in un sogno cosmico. L'anima è sfiorata dal ricordo pallido di una lontana vita:

Io ben rivivo una stagion remota
per la scala de' secoli: ripenso
a un altro mar più de l'oceano immenso,
a un'altra piaggia sconfinata e vôta.

Ed in quell'onda eternamente azzurra,
d'un azzurro che vince ogni zaffiro,
io, verde alga de 'l mar, me 'n vado in giro
co 'l flutto che spumeggia e che susurra.

E rivede il mondo che allora la circondava:

In fondo a 'l mar le madreperle bianche
ridon; vermigli ridono i coralli:
e s'intreccian laggiù notturni balli
quando le stelle languono già stanche.
Rose che mai non vide occhio mortale
aprono il grembo a profumar la notte,
e bianchissimi augelli, entro le grotte,
sotto il raggio lunar quetano l'ale.....
Ne la festività d'ogni elemento
nascon le cose: freme una dolcezza
pe 'l giovane universo: una purezza
ha cristallina l'aria senza vento.
La mia vita nel mar lenta si perde
senza spazio nè tempo.....

In quella calma diffusa, in quella vita disciolta, essa sentiva il travaglio preparatore dell'avvenire:

Il desiderio d'essere tormenta
ogni fil d'erba: ed ogni bruco agogna
di diventar farfalla: e il rivo sogna
il mar che ne la notte s'inargenta.
E un'indistinta visïon m'assale
laggiù ne la tranquilla onda lontana,
quasi un desio di questa vita umana,
ove ogni cosa de 'l creato sale.

L'altra poesia, rispondente al medesimo sentimento di dolce abbandono e quasi di lassitudine che forma la nota personale della nostra poetessa, è il *Sogno d'alba*, in quartine incatenate tra loro dalla ripresa del secondo verso dell'una

nel primo dell'altra, sì da riprodurre nel ritmo e nel metro l'impressione dominante:

> Era il mio sogno tenue, velato
> in un latteo splendor d'alba nascente,
> e le palpèbre affaticate e lente
> s'ostinavano in quel sogno beato.
> In un latteo splendor d'alba nascente
> s'apriva il cielo pallido di maggio:
> il sole ancora non vibrava un raggio
> in quel dischiuso gelido orïente.
> S'apriva il cielo pallido di maggio
> e piovevan su me rose disciolte.....

E séguita a cadere, nel docile verso, la pioggia delle bianche rose:

> E piovevan su me rose disciolte
> in lunga pioggia silenziosa e molle:
> piovean le rose, e intorno a me le zolle
> ne 'l biancor de le rose eran sepolte.
> In lunga pioggia silenziosa e molle
> i petali cadean su quella riva:
> soffio non si sentia di brezza estiva,
> raggio non si vedea spuntar da 'l colle.
> I petali cadean su quella riva
> ne la gran pace de 'l quïeto albore:
> dolce dolce cadea fiore su fiore
> e non moveasi intorno cosa viva.

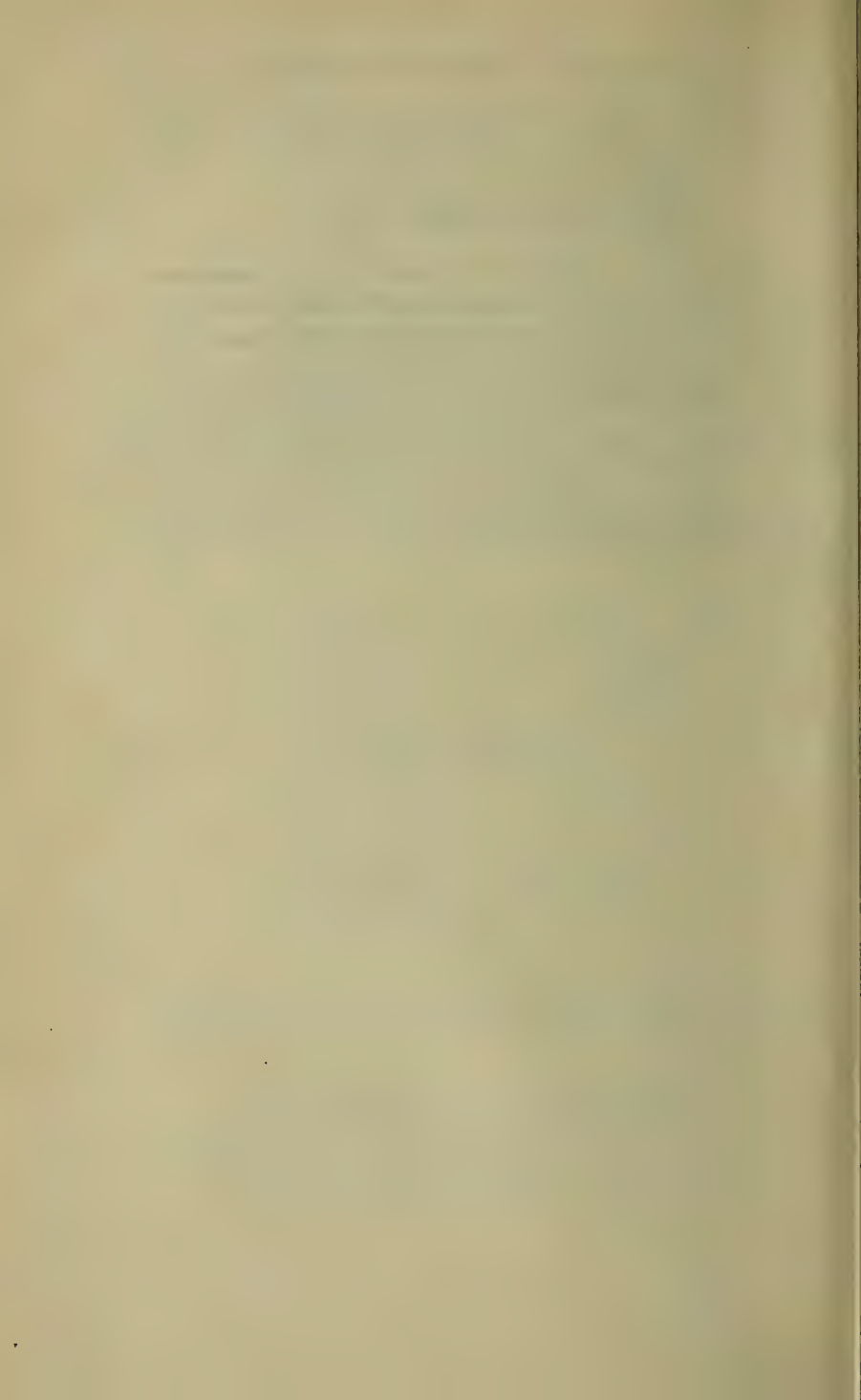
Sono versi e immagini che distendono lo spirito e le membra in un languore che non è di morte, ma di voluttà:

> Io mi giaceva ed in quel grande oblio,
> come dentro a un oceano smarrita,
> ne le vene sentia quetar la vita
> sotto un influsso incantatore e pio:

come dentro a un oceano smarrita,
ove più il tempo non misura il giorno:
lentamente le rose intorno intorno
piovean la niveal pioggia infinita.

Una voluttà paradisiaca, se paradiso è la cessazione o l'avvicinarsi al limite dell'azione e della lotta, pulsando ancora lievemente di vita simpatica col Tutto. Notti tacite, chiarori di luna, albe di maggio, lenti mari e baci tranquilli di onde, rose pallide, stormire di foglie, fruscìo di nidi, aiuole fiorenti come nei prati Elisî: sono queste le immagini nelle quali Enrichetta Capecelatro si culla e nelle quali, raggiunta la sua poesia, tace, perchè ogni altra più energica voce che ella dovesse formare sarebbe uno sforzo. «Andar su, che porta?».

1910.

FINE DEL VOL. II

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

XXIV-XXVII. GIOSUE CARDUCCI. — N. in Val di Castello il 27 luglio 1835, m. in Bologna il 16 febbraio 1907.

Sarebbe superfluo fornire catalogo delle opere del C., la cui raccolta, ordinata dall'autore medesimo, ha già tre diverse edizioni, compiute o in corso, presso l'editore Zanichelli di Bologna. Ricordiamo soltanto queste date principali: *Rime*, 1857; *Levia Gravia*, 1868; *Poesie*, 1871, che contiene oltre le precedenti raccolte i giambi ed epodi, ed è diviso in tre parti: *Decennali* (1860-70); *Levia Gravia* (1857-60); *Juvenilia* (1850-57); *Nuove poesie*, 1872; *Odi barbare*, 1877; *Nuove odi barbare*, 1882; *Rime nuove*, 1887; *Terze odi barbare*, 1893; *Rime e ritmi*, 1898. Per la vita, si veda G. CHIARINI, *Memorie della vita di G. C.* (Firenze, 1903; 2a ed. accr., 1907).

Degli scritti del C. sparsamente pubblicati, e della copiosissima letteratura intorno a lui, informa la *Critica*, I, 427-8; II, 110; III, 470-1; VI, 179-184; VIII, 422-9; XII, 26-32.

Si veda anche, nella stessa rivista, a proposito del C. critico, IX, 90-99; e delle reminiscenze e imitazioni nelle sue poesie, VIII, 276-90; XII, 283-85, 420-25.

XXVIII, 1). ENRICO NENCIONI. — N. in Firenze il 1° gennaio 1837, m. il 25 agosto 1896.

Opere: *Poesie* (Bologna, Zanichelli, 1880); *Medaglioni* (Roma, Sommaruga, 1883; 2a ed., Firenze, 1897); *Saggi critici di letteratura inglese* (Firenze, Lemonnier, 1897); *Saggi critici di letteratura italiana* (ivi, 1898).

In quest'ultimo, come prefazione, è uno scritto del D'Annunzio sul N.

Cfr. *Critica*, IV, 27; VI, 346; IX, 339.

XXVIII, 2). ENRICO PANZACCHI. — N. in Ozzano (Bologna) il 16 dicembre 1840, m. in Bologna il 5 ottobre 1904.

Delle *Poesie* (già pubblicate in singoli volumi dal 1872 in poi), ediz. completa con pref. di G. Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1908.

Per le altre opere e per gli scritti intorno a lui, cfr. *Critica*, IV, 28-9; VI, 346; IX, 339; XII, 280.

XXIX. OLINDO GUERRINI (pseudonimo, Lorenzo Stecchetti). — N. in Sant'Alberto presso Ravenna, il 4 ottobre 1845.

Poesie: *Postuma*, 1877; *Nova polemica*, 1878; raccolta completa delle *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1903; *Il Giobbe* (in collab. col Ricci), Milano, Treves, 1882. Prose: *Brandelli* (Roma, Sommaruga, 1883); *Brani di vita* (Bologna, Zanichelli, 1908).

Cfr. *Critica*, III, 14-19, 481; VI, 342.

Ivi anche, circa le reminiscenze e imitazioni del G., IX, 249-53; X, 17-23, 95-102.

XXX. PIETRO COSSA. — N. in Roma il 25 gennaio 1830, m. in Livorno il 30 agosto 1881.

Drammi: *Mario e i Cimbri, Sordello, Monaldeschi, Beethoven, Puschkin* (scritti tra il 1860 e il 1870); *Nerone*, 1871 (Milano, Barbini, 1872); *Plauto e il suo secolo* (Milano, Libr. editr., 1876); *Lodovico Ariosto e gli Estensi*, 1875 (Torino, Casanova, 1878); *Messalina*, 1875 (ivi, 1876); *Cleopatra* (ivi, 1879); *Giuliano l'Apostata*, 1876 (ivi, 1877); *I Borgia* (ivi, 1881); *Cecilia* (pubbl. post., ivi, 1883); *I Napoletani del 1799*, 1880 (ivi, 1891); *Silla* (incompleto). Versi: *Poesie liriche* (Milano, libr. ed., 1876).

Intorno al C.: A. FRANCHETTI, in *Nuova Antologia* (dicembre 1881); C. TREVISANI, *Gli autori drammatici contemporanei* (Roma, Verdesi, 1885); C. LEVI, *Bibliografia di P. C.*, nella *Rivista delle biblioteche ed archivî* del 1906; L. TONELLI, *L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia* (Palermo, Sandron, 1912).

Cfr. *Critica*, III, 198-200, 482; VI, 343; IX, 337; XII, 132.

XXXI. FELICE CAVALLOTTI. — N. in Milano il 6 novembre 1842, m. in Roma in un duello il 6 marzo 1896.

Opere, Milano, tip. sociale, 1883 e sgg. Il dramma: *I pezzenti* è del 1871, *Guido* del 1872, *Agnese* del 1873, *Alcibiade* del 1873, *I Messeni* del 1874, *La sposa di Menecle* del 1880, *Il cantico dei cantici* del 1882; la raccolta di versi: *Anticaglie*, del 1879.

Intorno al C.: P. BARDAZZI, *F. C. nella vita, nella politica, nell'arte* (Milano-Palermo, Sandron, 1898).

Cfr. *Critica*, III, 200-202, 482; VI, 343-4, IX, 337.

XXXII. MARIO RAPISARDI. — N. in Catania il 25 febbraio 1844, m. ivi il 4 gennaio 1912.

Opere principali: *La Palingenesi*, 1868, *Ricordanze*, 1872, *Lucifero*, 1877, *Giustizia*, 1882, *Giobbe*, 1884, *Poesie religiose*, 1887, *Empedocle ed altri versi*, 1892, *Atlantide*, 1894, *L'asceta*, 1902. Edizione completa in un volume, Palermo, Sandron, 1912.

Sul Rapisardi: Carducci, *Opere*, iv, 359-84.

Cfr. *Critica*, iii, 108-9, 481-2; vi, 343; ix, 337; xii, 132.

XXXIII. ARTURO GRAF. — N. in Atene il 19 gennaio 1848, m. in Torino il 30 maggio 1913.

Poesie: *Medusa* (Torino, Loescher, 1880, 3a ediz., 1890); *Dopo il tramonto* (Milano, Treves, 1890); *Le Danaidi* (Torino, Loescher, 1897, 2a ed. accr. 1905); *Morgana* (Milano, Treves, 1905); *Poemetti drammatici* (ivi, 1905); *Le rime della selva* (ivi, 1906). Prose: *Il riscatto* (ivi, 1901); *Per una fede* (ivi, 1906).

Intorno al G., scritti di R. Renier, V. Cian, F. Flamini, A. Galletti, F. Momigliano, in *Nuova Antologia*, 16 giugno e 1° dicembre 1913.

Cfr. *Critica*, iv, 29-30; vi, 346-7; ix, 339; xii, 281-2.

XXXIV. GIUSEPPE GIACOSA. — N. in Colleretto Parrella (Piemonte) il 21 ottobre 1847, m. il 2 settembre 1906.

Drammi principali: *Una partita a scacchi*, 1871; *Il trionfo d'amore*, 1875; *Il marito amante della moglie*, 1877; *Il fratello d'armi*, 1878; *Il Conte Rosso*, 1880; *Tristi amori*, 1888; *La signora di Challant*, 1891; *Dritti dell'anima*, 1894; *Come le foglie*, 1900; *Il più forte*, 1905 (edizioni del Casanova di Torino, e del Treves di Milano). Novelle: *Novelle e paesi valdostani* (Torino, Casanova, 1886).

Sul G., M. Muret, *La littérature italienne d'aujourd'hui* (Paris, 1906), pp. 38-57.

Cfr. *Critica*, vi, 15-17; ix, 421-2.

XXXV, 1). VINCENZO RICCARDI DI LANTOSCA. — N. in Rio Janeiro di famiglia ligure, il 9 febbraio 1829, m. in Ravenna il 9 agosto 1887.

Opere: *Le isole deserte*, memorie (Torino, Loescher, 1877: molte poesie già pubblicate sparsamente in opuscoli dal 1860 al 1870); *Pippetto ossia il regno di Saturno*, commediola in martelliani seimila e tanti di V. Erdiel, parte prima (Ravenna, tip. Lavagna, 1886); *Poesie scelte*, con pref. di G. Mazzoni (Firenze, Barbèra, 1900).

Cfr. *Critica*, xi, 353.

XXXV, 2). ALBERTO RÒNDANI. — N. in Parma il 29 luglio 1840, m. l'11 gennaio 1911.

Versi (Parma, Ferri, 1871); *Affetti e meditazioni* (Parma, Ferrari, 1875); *Voci dell'anima* (Parma, Battei, 1883).

Cfr. *Critica*, XI, 353.

XXXVI. POMPEO BETTINI. — N. in Milano nel 1862, m. il 15 dicembre 1896.

Versi e acquerelli (Milano, Quadrio, 1887); *Poesie*, con prefazione di G. Macchi (Milano, Brigola, 1897); in collaborazione con E. Albini, *I vincitori*, dramma (Milano, tip. Faverio, 1897).

Cfr. *Critica*, IX, 172-3; XII, 369.

XXXVII. GIOVANNI MARRADI. — N. in Livorno il 21 settembre 1852.

Poesie (Firenze, Barbèra, 1902, 4ª ed. 1905; raccoglie i varî volumetti pubblicati dal 1879 in poi); *Rapsodia garibaldina*, parte terza (ivi, 1904); *Tito Speri* (nella *Nuova Antologia* del 1905).

Sul M., CARDUCCI, in *Opere*, III, 435-7.

Cfr. *Critica*, IV, 356-7; VI, 411; IX, 340.

XXXVIII, 1). SEVERINO FERRARI. — N. in San Pietro Capofiume (prov. di Bologna) il 25 marzo 1856, m. a Colle Gigliato nel Pistoiese il 25 dicembre 1905.

Versi raccolti ed ordinati, a cura di L. Mauri, Torino, libr. antiquaria, 1906 (raccoglie volumetti editi dal 1885 in poi); *Il Mago* (ivi, 1906; la prima ed. fu del 1884). Fuori di queste raccolte: *Primavera fiorentina*, sonetti (Bologna, Zanichelli, 1900, 2ª ed. con agg., 1901).

Intorno al F., CARDUCCI, in *Opere*, III, 426-35; O. BACCI, *Commemorazione* (Prato, Passerini, 1906); A. FURNO, *S. F.* (Bologna, Zanichelli, 1906); R. SERRA, nella rivista *La Romagna*, marzo-aprile 1911.

Cfr. *Critica*, IV, 357-8; VI, 411-2; IX, 340.

XXXVIII, 2). GUIDO MAZZONI. — N. in Firenze il 12 giugno 1859.

Poesie (5ª ediz., Bologna, Zanichelli, s. a., ma 1913: le raccolte precedenti vanno dal 1882 in poi). Traduzioni: *Epigrammi di Meleagro da Gadara* (Firenze, Sansoni, 1880); *Esperimenti metrici* (Bologna, Zanichelli, 1882); e altre nel *Manuale di letteratura greca*, e nel *Manuale di lett. latina* (in collab. col Vitelli), Firenze, Barbèra, e in quello di *Letteratura comparata* (in collab. col Pavolini), ivi.

Intorno al M., CARDUCCI, *Opere*, III, 420-6; XI, 244-7, 297-9.

Cfr. *Critica*, XI, 429-30.

XXXVIII, 3). GIACINTO RICCI SIGNORINI. — N. in Massa lombarda (prov. di Ravenna), il 29 maggio 1861, m. per suicidio in Cesena il 24 giugno 1893.

Poesie e prose, a cura di L. Donati (Bologna, Zanichelli, 1903).

Cfr. *Critica*, XI, 430.

XXXIX. CESARE PASCARELLA. — N. in Roma il 28 aprile 1858.

Sonetti, Roma, Soc. ed. naz., s. a., ma 1904 (raccoglie l'opera sparsamente pubblicata dal 1881 in poi: *Villa Glori* è del 1886, la *Scoperta dell'America*, del 1894).

Intorno al P., CARDUCCI, *Opere*, III, 442-3; E. BOVET, in *Nuova Antologia*, 1° maggio 1899; P. MASTRI, nel vol. *Su per l'erta* (Bologna, Zanichelli, 1903), pp. 301-326.

Cfr. *Critica*, IX, 411-2; XII, 370.

XL, 1). LA CONTESSA LARA (Eva Cattermole-Mancini). — N. in Firenze nel 1851, m. in Roma uccisa da un suo amante, il 2 dicembre 1896.

Canti e ghirlande (col nome di Eva Cattermole, Firenze, tip. Celliniana, 1867); *Versi* (col pseud. di « Contessa Lara », Roma, Sommaruga, 1883); *E ancora versi* (Firenze, Sersale, 1886); *Nuovi versi* (Milano, Galli, 1897). Scrisse anche novelle, romanzi e opere per bambini.

Intorno a lei: R. BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei* (6ª ed., Milano, Baldini e Castoldi, 1901), pp. 407-11.

Cfr. *Critica*, IV, 104-5.

XL, 2). ANNIE VIVANTI. — N. in Londra da padre italiano e da madre tedesca, nel 1868.

Lirica, con pref. di G. Carducci, Milano, Treves, 1890; *Marion, artista da caffè concerto*, romanzo (Milano, Galli, 1890).

Intorno alla V., CARDUCCI, *Opere*, X, 279-293; XI, 353, 397-401.

[Dopo circa venti anni di silenzio, la Vivanti, divenuta Vivanti-Chartres, è ricomparsa come scrittrice inglese e italiana, e autrice, tra l'altro, di un romanzo, *The devourers* (London, Heinemann, 1910; e in ital. *I divoratori* (Milano, Treves, 1911), e di articoli scritti con molta originalità di sentimento e di stile.]

Cfr. *Critica*, IV, 106; VI, 347-8; IX, 339; XII, 282.

XLI. ADA NEGRI, in Garlanda. — N. in Lodi il 3 febbraio 1870.

Opere: *Fatalità* (Milano, Treves, 1890); *Tempesta* (ivi, 1896); *Maternità* (ivi, 1904); posteriormente, *Dal profondo* (ivi, 1910); *Esilio* (ivi, 1914).

Ricordi autobiografici: *Memorie e versi* (in *Nuova Antologia*, 1º luglio 1905).

Cfr. *Critica*, IV, 430; VI, 412; IX, 340-1; XII, 364.

XLII, 1). MARIA ALINDA BONACCI, in Brunamonti. — N. in Perugia il 21 agosto 1841, m. ivi il 3 febbraio 1903.

Versi (Firenze, Lemonnier, 1875: i primi versi furono pubblicati nel 1856); *Nuovi canti* (Città di Castello, Lapi, 1887); *Flora*, sonetti (Roma, ed. « Roma letteraria », 1898); *Discorsi d'arte* (Città di Castello, Lapi, 1898); *Ricordi di viaggio* (Firenze, Barbèra, 1907).

Intorno alla B.: G. URBINI, in *Nuova Antologia*, 1º marzo 1903; e la rivista *La favilla* di Perugia, fasc. del maggio 1903.

Cfr. *Critica*, IX, 20-1, 423.

XLII, 2). VITTORIA AGANOOR, in Pompili. — N. in Padova il 26 maggio 1855 da padre persiano e madre italiana, m. in Roma il 7 maggio 1910.

Poesie complete, a cura di L. Grilli (Firenze, Lemonnier, 1911: raccolte precedenti dal 1900 in poi).

Cfr. *Critica*, IX, 21, 423.

XLII, 3). ENRICHETTA CAPECELATRO, in Carafa, duchessa di Andria. — N. in Torino il 12 settembre 1863 da genitori napoletani.

Rime (Firenze, Cellini, 1888); *Rime* (Napoli, tip. dell'Università, 1897).

Cfr. *Critica*, IX, 21.

INDICE DEL VOLUME SECONDO